

العدد الرابع والأربعون بعد المائة

# عقار

مجلة ثقافية شهرية





لشنان سعد يكن

## الشمعة الخامسة عشرة احتفالية لها مذاق النجاح

على امتداد أربعة عشر عاماً من صدور هذا المنبر الثقافي الأردني العربي، والرسائل تنهال علينا من قامات ثقافية مشهود لها بتميز إنتاجها وما قدمت للمكتبة العربية نوعاً لا كماً، مشيدة، ومثمّة الجهد المبذول الذي أسهم في حضور هذا المنبر بقوة وفاعلية على خارطة المشهد الثقافي العربي، إضافة إلى المساحات الواسعة التي تفردها له المنابر الثقافية والإعلامية العربية تغطية شاملة لمحتوياته. وطوال تلك السنوات كنا نبأغ بالتواضع بامتناننا عن أفراد مساحة تليق بهذا الشهادات ومرسلها، وكان ردنا على الاقتراحات التي تطالبنا بضرورة نشر مقتطفات من هذه الرسائل اقتداءً بالمنابر الثقافية العربية، "أنا لا نريد أن يفهم البعض ممن تشكل لهم مثل هذه النجاحات التي حققها هذا المنبر الثقافي وكأنه استفزاز لهم بثير المزيد من قلقهم وتوترهم ويديهم إلى المبالغة في التعبير عن عدائهم وكراهيتهم لهذا النجاح — ولدينا أمثلة ساطعة على ذلك — ممن عبروا عن إعجابهم وإنبهارهم في مرحلة ما، بهذا المنبر، ولكنهم انقلبوا على أفكارهم تلك لأسباب نربأ بأنفسنا عن ذكرها — وكنا نقول أيضاً لمن أخوا علينا بتخصيص مساحة للرسائل التي تردنا، أن مشروعنا الثقافي هذا يواصل تحقيق نجاحاته المتميزة بعيداً عن العدائية المباشرة وغير المباشرة التي يلجأ إليها البعض لترويج أنفسهم بالكلمة والصورة والعلاقات الشخصية المنطلقة من مواقعهم، وسلطاتهم النفعية لإيهام الآخرين أنهم يستحقون النجومية على طريقة التصويت التي تتبعها بعض الفضائيات لتصعيد مطربين لا يستحقون حتى الظهور على تلك الشاشات، على حساب مواهب جديرة بالدمع والمأزرة.

اليوم ونحن نوقد الشمعة الخامسة عشرة من عمر هذا المنبر الثقافي الأردني العربي، واستجابة لضغوط من هيئة التحرير التي نحترم كل فرد فيها، ها نحن نستجيب لرغبتهم في نشر مقتطفات من شهادات محدودة جداً من بين مئات الشهادات التي نشرت في مختلف المنابر الثقافية والإعلامية العربية، أو أرسلت إلينا عبر البريد الإلكتروني، شهادات كانت وستظل أوسمة رفيعة نعتز بها وبمرسلها.. شهادات شكلت بالنسبة لنا ولهذا المنبر الثقافي حافظاً، ومشجعاً، وداعماً، بأن لا تلتفت إلى "الحريقات" و"المناكفات" و"الخصومات" ولا الذرائع المحيطة لمسيرتنا. وهذه الأوسمة ستظل على الدوام المحرض الجميل لكي يظل هذا المنبر الأردني العربي كبيراً في تعامله مع الشرائع الثقافية — وهم كثر — وحتى مع تلك الشريحة المحدودة في عددها وتوجهها والتي تضيق بالنجاح إذا لم ينعكس هذا النجاح مادياً على أجندتها الذاتية. وسوف تنفغاض، ونفض الطرف عن بعض ما يضررونه، وما يمارسونه من تعميم تارة، وتحريض تارة ثانية، واصطفاف مكشوف تارة أخرى.

أما الشهادات المحايدة — كما أسلفت — والتي أفرّدا مساحة لجزء يسير منها فلا أحد يشكك في مصداقيتها وموضوعيتها وما يحتله أصحابها من مكانة مرموقة في مشهدنا الثقافي الوطني والعربي.

نوقد الشمعة الخامسة عشرة وأنظارنا وقلوبنا وأقلبتنا تتجه نحو المستقبل الذي نراه وأعداً بإذن الله لنقافتنا الوطنية والعربية، وممن يؤمنون بأن المثقفين هم — بإخلاصهم، وأخلاقيهم، ونزاهتهم، وتجردهم — الأقدر على صياغة مشروع أمتهم النهضوي وليس قيرهم.

رئيس التحرير



## رئيس التحرير المسؤول عبد الله حمدان

### هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل  
د. مهند مبيضين  
ليلى الاطرش  
خالد محادين  
يحيى القيسي

### المؤسسات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان  
أمانة عمان الكبرى  
ص.ب. (١٢٢) تلخاس ٤٢٨٧١٠  
هاتف ٤٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني [www.ammancity.gov.jo](http://www.ammancity.gov.jo)

البريد الالكتروني [c-mail:amman\\_mng@yahoo.com](mailto:c-mail:amman_mng@yahoo.com)

رقم الابعاد لدى الكتبة الوطنية  
(١٢٢/٢٠٠١/١٢٢)

### التصميم / الأفرجة والرسم كفاح فاضل آل شبيب

### ملاحظة

تُرسَل للوضوعات مرفقة بالصورة والأغلفة عبر البريد  
ملاحظة أن لا تكون اللادة قد نشرت سابقاً ، ولا تغل المجلة أية مادة من أي  
كتاب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.  
لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

68

كلود مميغ: "الفرنسيون مؤثثون على  
هذه اللغة وليروا بالثبوت لها نقلاً"



تراوة في التهريرة التهريرية  
لرائد التشكيلات الأرودية:  
الغنائت شينا السيرة

٦٧	مجرد سؤال	ليلى الأطرش
٦٨	حول كتاب "الفرنسية قصة نجاح"	عملي قصري
٦٩	كيف يمكن الخيال الخيال	د. زهور كرام
٧٣	"وراء الأفق"	عزمي خميس
٧٤	طلع الغريب	لمجددة الصولي
٧٧	كارتاثير	بريدة محمد عفت
٧٨	الواقع المعول شعرياً	عمر العمري
٨٢	الحلاج يأتي في الليل	طاردة الكبيسي
٨٧	"فيلم الشهر"	يحيى القيسي
٩١	"الأخيرة"	غلاي الذبيبة

ولعل أبرز المؤلفات كتاب علي زايد العشري (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) الذي وضع أسما لهذه الظاهرة الأدبية الرائعة، حيث تحدث عن أنماط الموروثات: دينية وصوفية وتاريخية وأدبية وأسطورية... وإن حصرها في الأدب المعاصر وأسسها على أرضية صلبة هي مرحلة النهضة بدءاً بالبارودي رائد هذا العصر، وامتد بها شيئاً فشيئاً عبر محطات متميزة وفاعلة في الأدب الحديث والمعاصر، خاصة عند شوقي وحافظ، لتتبلور عند رواد المعاصرة فالحداثة أمثال: دنقل وعبد الصبور، وحايي والبياتي، والسياب وأدونيس... كما حاول تقنين آليات توظيف الشخصيات التراثية في هذا العصر... وإجمالاً فقد كان خبر كتاب وأجمعه برصد ويقين الظاهرة، وإن كان الباحث يشهد في ثناءه بأعمال محمد غنيمي هلال، ومحمد فتوح أحمد.

والكتاب الثاني الذي عالج الظاهرة - وكان له أيضاً دور في كتاب عشري- فهو الشعر العربي المعاصر لعل آخر من أعلام النقد الأدبي ورائد المنهج التحليلي النفسي الدكتور عز الدين إسماعيل، فقد خصص فصلاً وصفحات لهذه الظاهرة، ووقف عند مختلف الاستعمالات والتوظيفات، وعلى عدة مستويات من الاستدعاء...

وإضافة إلى هذين الكتابين فقد جاءت مساهمة جابر عصفور في توظيف ما اصطلح عليه «القناع» (١) وقد بحث هذا الناقد الفذ في خصوصيات وإبعاد الظاهرة واقفاً عند المؤثرات الأجنبية في صنع القصيدة العربية المعاصرة وتعدد أصواتها وتناغمها، ومناقشا- مثل عشري- مصطلح التساوق أو المعادل الموضوعي الذي أوردته س.س إليوت في «ملحمته» الأرض اليباب (الخراب) واقفاً عند فتاح أدونيس (مهيار النمشتي)، وفي السياق نفسه (تداول مصطلح المعادل الموضوعي) عالج النويهي - بدوره- في كتابه (قضية الشعر الجديد) أهمية توظيف التراث واستدعائه، وقد خالف مسار عصفور الذي كانت وجهته الأدب الغربي، أما النويهي فقد ركز على التراث العربي شريطة تفهمه وعدم الانسياق مع أحكام القيمة التي تقضل

## استدعاء الشخصيات التراثية في ديوان لسان الدين بن الخطيب

إبراهيم الكريوي

الحديث عن استدعاء الشخصيات التراثية في الكتابات النقدية، بهذا الظهور «الاستدعائي» جديد على الساحة الأدبية... والمؤلفات حوله قليلة جداً رغم الإحالات المتكررة في بعض الكتب والمجلات على الشخصيات التراثية البارزة في شتى المجالات الأدبية والفكرية والفلسفية، والفاعلة في العصور السابقة على المستويات المختلفة: التاريخ، العلم، الحكمة، الحرب... وقد كانت هذه الإحالات في شكل تضمين أو تناس أو سرقات أدبية أو توارد خواطر....

لسان الدين بن الخطيب

صنفه في ديوانه  
في ديوانه  
(١٩٦٤ هـ)

## ديوان الصيغ والمجاهم والمأخوذ والكلام

رأسية ومحمدة  
دكتور محمد الشريف قاهر  
الاستاذ بكلية الآداب  
جامعة الجزائر

الطبعة الأولى: ١٩٧٣  
الطبعة الثانية: ١٩٧٤  
الطبعة الثالثة: ١٩٧٥  
الطبعة الرابعة: ١٩٧٦

الرغبة الأكاديمية في الإبداع وتقريب المنتج (بفتح التاء) في قالب يسم صاحبه (ابن الخطيب) بالإبداع ويعلم بحدته انتماءه إليه لا إلى غيره. فكان بحق من الصنف الذي يعبر بالتراث لا من الذي يعبر عن التراث حسب تصنيف عشري الشعراء الذي يوظفون التراث، وطبيعي أن النوع الأول أعمق في التناول لأنه لا يجرد مسيرة المستدعي نيبا كان أو حاكما أو شاعرا أو فيلسوفا أو متمدنا رافضا لمجرد الجرد بل ليصوغها ويكيفها وفق تجربته ومعاناته وظروفه الخاصة، اجتماعية كانت أو سياسية..

ولما كانت المرحلة الأولى الاستدعاء التراثي بهدف التعبير عنه ضرورية، تتأسس عليها المرحلة الثانية، بالتراث، فقد كان نصيب شاعرنا ابن الخطيب لا يقل عن إنجاز الشعراء المعاصرين الآن من حيث استحضار الشخصيات العالقة بالقلب والباله وبينفي التحويل إلى إن المرتجلين - رغم اختلافهم الواضح - مترابطين ومتكاملين وما كان لثانيتهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى، حيث كانت شأته كل من المرتجلين معكومة بموامل تاريخية وحضارية واجتماعية وفنية» (٤).

وإذا كانت الشخصيات المستحضرة من طرف الشعراء المعاصرين واحدة أو قليلة لعامل التبلور أو الإسقاط، وتشابه التجربة أو غلبة سلوك واحد عليها فإن الشاعر لسان الدين بن الخطيب- مثله مثل شعراء عصره أو شعراء ومثله كابن زيدون وابن الأبار وابن هاني وابن البائنة وابن حزم- وباختلاف عنهم جميعا يستقي من شخصيات متعددة سلوكها الغالب كل واحدة على حدة، ومن هنا جاءت الشخصيات في شعره مثل ما تقتصر على نموذج واحد مثل أدونيس الذي عرف بتوظيفه مهيار الدمشقي كثيرا، ونزار بديك الجن الحمصي، وأمل نقول -ومعه عدد كبير من الفأينة الجاهلي إلى الآن -عرفوا بتوظيف شخصية زرقاء اليمامة بأشكال مختلفة ووبرجات متفاوتة في الجودة والرداء، وبإقرار النقاد بتفوق دنتل، والسياب وبلند الحيدري والبياتي الذين أغرقوا شعرهم وقراءه في طلائع الأسطورة الآشورية والرومانية والبيالية.

ومع ذلك فإن جل المستويات التي

## ديوان لسان الدين بن الخطيب على الشكل الذي أظهره الباحث بلقزواني يعد في القمة من حيث الضبط والتوثيق والتحقيق

التراثية تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من الصوق بوجوداتها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصل إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه، وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذلك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا» (٢).

ولما كان كتاب عشري أكثر دقة وتحديدا ومنهجية، فقد كان معيني في تصنيف مظاهر استدعاء الشخصيات التراثية عند لسان الدين بن الخطيب.

إن ديوان لسان الدين بن الخطيب على الشكل الذي أظهره الباحث محمد مفتاح بلقزواني يعد في القمة من حيث الضبط والتوثيق والتحقيق، وتصنيف القصائد والمعالجة اللغوية والمروضية والبالغية، والأعلام والأصقاع والأمثال والمعلوم... كما يعد من الدواوين الرائعة من حيث الجمالية والمحسنات اللغوية على الخصوص، فطيفان البديع يبدو- بصريا- للقارئ المعادي بلة التخصص دون عناء لأن سيطرة التقسيم والتناسب والتوازن والترصيع والتجسيم... لا يخفى على المتلقي، كما أن الشاعر قد عانق جل الثقافات والعلوم والأغراض الشعرية مبتكرا تارة ومقلدا ومقتبسا تارة أخرى ما طاب له من عيون الشعر العربي ينصها أو يتصرف ذكي منه تحذوه

-عشوائيا- الملقات على سائر الشعر الجاهلي، وتفضل شاعرا على آخر تفضيلا رتائيا واستهلاكيا، وتفضل غرضا شعريا عند شاعر معين على بقية عمره دون إعمال الدقيق والاحتكام إليه وسرد مجموعة من الشعراء كجبرير في نسبه، وابن الرومي في سهله الممتع والمتنبي في نسبه أيضا دون أن ننسى ما درجنا عليه من انهيار بشعره البطولي والمنطقي... وشوقي وحافظ في وطنياتهما... وأكثر من هذا دعا التوهي إلى ضرورة تدريس هذه الأمهات الشعرية في مدارسنا وجامعاتنا... (٢). وقد أدرج المرحوم إحصان عباس الماضي في سفيشساء القصيدة المعاصرة، وعده من الجمالية التي تهر الناقد- بلة الشاعر- وكان تركيزه على عنصر واحد من العناصر السديدة عند زايد عشري وهو الأسطورة، ولا ننسى (زمن الشعر) الكتاب النقدي لأدونيس الذي أثار ضجة عارمة وأسس لنظريته الجريئة في الحداثة وما بعد الحداثة، فقد جالغ فيه نمطين من التراث: العميق والضعف (السطحي)...

وقد جاءت أحاديث الشعراء في لقاءات متعددة غنية في هذا المجال، وجاءت استعمالاتهم للتراث مختلفة باختلاف ثقافتهم وانتماءهم القطرية والايديولوجية، وباختلاف الوضع السياسي والاجتماعي الذي عاش الشاعر في كنفه.

فقد عبر البياتي عن طريقته في توظيف التراث وإقحام الشخصيات التراثية في نصوصه، كما عبر السياب عن جدوى استثمار هذه الطاقة الاستذكارية في الدفع بالقصيدة إلى الأمام ونشرها وإذاعتها بين قراءه. وهو التعبير نفسه الذي نجده عند خليل حاوي الذي يرى أن التراث الحضاري- يتذكرو- يخرج الشاعر من نطاق الذاتية الضيقة إلى راحة التجربة الإنسانية .

وهذه الآراء الصادرة عن الشعراء في استجواباتهم والصادرة عن النقاد والباحثين والمنظرين هي التي جعلت علي عشري زايد يجمعها ويصنفها ويصنفها ميدانا لبعثه الرصين من تلك الفائتة، وقد لخص الهدف من ذلك قائلا: «بذلك لأن المعطيات



جرحها عشري في كتابه، تناولها لسان الدين بن الخطيب في مراحله الحياتية والسياسية... ولم ترد في شعره الموروثات الفولكلورية-إذا اعتبرنا مع عشرين- كليله ودمنة فلكورا، وقصة عنتره كذلك. أما الموروث الديني خاصة الإسلامي منه فقد ورد بحدة في شعره، وكذا الصوفي والتاريخي والأدبي، إضافة إلى ما لم يرد عند النقاد عشري من الموروث المتفرع عن الديني كالفقه والأصولي والعلمي بعيدا عن التورية به فقط، بل إن الموروث الأسطوري الذي عده عشري من القرآن كعاد وإرم وياجوج وماجوج (ونقتره من الموروث الديني الخالص لا من الأسطورة لأن القرآن الكريم قد ذكرهم وذكر بعض أعمالهم وسلوكهم، وقد ذكرنا في سيرة ابن إسحاق وعند ابن سلام الجمعي في طبقاته وإن كان الاستبعاد المنطق عليه هو حول أخبار العمالة...) حاضر في شعر ابن الخطيب. وهذه بعض النماذج الاستثنائية في شتى أنماط الموروثات.

#### ١- الموروث الديني / مضميات الأنبياء

وردت أسماء الأنبياء في شعر لسان الدين بن الخطيب صريحة أو من خلال أوصافها ومعجزاتها، أو في علاقاتها بأقوامها، وإيراد الشاعر لها ينم عن حسن استدعاء لها لأنها أحيانا تتجاوب مع ما يفلتح في صدره من حزن وكمد، لأن الخليفة المريني يوسف- أو سليمان أو داود- كان مشاه منه أو لأن غربته في المغرب كقربة يوسف عليه السلام في الديار المصرية، أو كقربة موسى عليه السلام.

أمسكت «يوسف» عن عيني ظالمة فهل لي اليوم إلا حزن «يعقوب» ص ١٤٥

فغيا ب يوسف الخليفة عنه في غارة حربية أو حج أو سفارة... يترك في نفسه حزنا كحزن يعقوب على ابنه الذي غيبته السنون في المغازات أو المتاهات والمهامه والبيد. ولا يعلم عنه شيئا.

وكلما ران عليه هذا الحزن ونا

عليه بكلكله لاذ بالصبر واتخذته درعا حصينا وجنة يتحصن بها من لوعة القربة والفرار وصهد الحزن... فيستدعي للتو شبيها له في البلوى والباله «أيوب» عليه السلام الذي حفت به الآلام والأدواء من كل جانب حتى عمت كل بيته، ولم يملك «هو» الصبار المنب إلى الله- إلا أن يتذر بالصبر ويشكو اللوعة إلى الباري جل وعلا، فهو الكفيل بإزالة الآلم عنه... فيشبه نفسه به، وصبره يدرو داود عليه السلام الذي وهبه الله وعلمه «صنعة لبوس» تقوى على اليأس وتقية، وعلى الآلم ومضاء السيوف فتحول دونها.

- ١- (وماضة زغفا تضاعف تسجها خلقاء قدر نسجها داود) ص ٢٩٢
- ٢- (ناديت قلبي إذ لاحت ثلاثمه أي صبر أيوب هذا درع داود...) ص ٢٩٤

فالشاعر استطاع أن يستدعي في حالة نفسية واحدة اثنين من الأنبياء، ينقصر أحوالهما الذاتية والمهنية وينتقي الوضع الملأ.

وفي غمرة الحزن والحيرة، وبعد الأحباب والأهل، يفتخر الدهر فيجده قاسيا ممتدا وطويلا لا يتقضي وهنا لا يجد شيئا لإناخة الدهر إلا باستحضار نوح عليه السلام الذي عمر زهاء ألف سنة، وفي استدعائه هذا قرن عمر نوح بممر ابنه سام، وذلك للضرورة الشعرية، حتى يستقيم الوزن أو للتداعي، لأن قصة نوح مع أحد أبنائه وهو (حام) معروفة، ولكن لو كانت لمجرد التداعي النفسي لكان استحضار حام أفضل



#### يستدعي ابن الخطيب دائما الأنبياء الذين تتطابق أفعالهم مع أحواله أو معجزاتهم الباهرة والخارقة مع جفاء عصره

وأولى، إذ لا تأثير للوزن على استبدال سام بهام، أو لربط عمر سام وإضافته إلى عمر نوح بمالغة وتعظيمها لحديث طول الزمن وأمداده.

فهمه المكتوب لا ينقضي وإن تقضى عمر «سام» وطوح ٢٢٩

كما يستحضر- في جدلية أخرى شبيهة بشناثية أيوب وداود وسام ونوح- النبي موسى عليه السلام والرجل الصالح، الخضر» وقصتهما في القرآن الكريم معروفة، وإذا وردت في القصيدة الشعر ترد رمزا لخفة تصرف موسى وسلوكه المتسرع في كل شيء، في قتل الرجل عندما استأذنه أحد أبناء شيعته «فوكزه موسى يقتضي عليه» أو في الإكثار من الأسئلة والإسراع لمعرفة الأجوبة توا دون روية أو تؤدة، وقد استدعى ابن الخطيب هذه القصة وهذه العلاقة لاستعمار الفيت واجترار معجزة تنجيته وتبديل جفاء حياته ومحلها رواء وخصوبة.

(إذا وكفت كف موسى بها غماما يعود الحجاب (الخضر) ص ٤١٥

أقمت جدارها وأقنت كنزا ولو شئت اتخذت عليه أجرا) ص ٤١٥

ودائما يستدعي الأنبياء الذين تتطابق أفعالهم مع أحواله، أو معجزاتهم الباهرة والخارقة مع جفاء عصره، أو تتطابق أسماؤهم مع أسماء الملوك والخلفاء الذين عاش ابن الخطيب في كفهم: يوسف - يعقوب- سليمان - داود - محمد .

وليطهر عظمة ممبوحة سليمان المريني، وعظمة عرشه تتداعى إلى ذهنه مسورة وعظمة عرش النبي سليمان عليه السلام، وكيف استطاع الجن أن «يبتزوه الكرسي» أي أن يبتزوا كرسي بلقيس لفائدة سليمان عليه السلام.

(هذا «سليمان» النبي ابتزه الكرسي بعض الجن فيما ينقل) ص ٥٠٢

(أغار على كرسيه بعض جنه فأنفت له الدنيا مقال إذعان) ص ٥٠٨

ولما استدعى النبي الخاتم محمد صلى الله عليه وسلم، استدعاه في معرض أدبي محض ونقدي محض، وهو (جادته (صلى الله عليه وسلم)



# الخطبة فانجنا من الخطية

لغيرنا فلو لم نكن لئلا نبتدع الخطية

الحق لله وحده وحده وحده وحده

صلى الله عليه وسلم

الحمد لله

الحمد لله

الحمد لله على ما خلقه من الخير والبر

الحمد لله على ما خلقه من الخير والبر

الشعر وعدم نيله وتحريمه، وهو في معرضين مختلفين من الديوان على الأقل. ينقل خبر إجابة الرسول الشعر واعتلائه به، ويصنّف إليه، حتى بلغ منه ذلك أن يقطع على كعب بن زهير برده ويغلي من شأن حسان بن ثابت لما يتضمنه شعرهما من الدلائل والحجج على سلامة هذا الدين وقوته وعظمته، ولما يعكسهما من رسالة الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم.

١- وقد وجد المختار في الحفل منصتا له وحبا «كعبا» عليه وحسانا ٥٧٩

٢- وكان رسول الله بالشعر يمتني وكم حجة في شعر «كعب» وحسان ٥٩٩

وأحيانا لا يستدعي النبي أو صفة من صفاته، بل يحيل على قصته مع قومه وجذله معهم أو على سلوك قومه الصراح في تحديه وتحدي رسالته، كما في قصة شموذ الذين عرفوا ناقة صالح عليه السلام، وقد نهاهم عن ذلك ذروها تاكل في أرض الله، ولا تقربوها.

فقد أخذتهم الصبيحة في ديارهم وهم جاثونون لفعلتهم الشنعاء هذه، فغير الشاعر بعض عناصر القصة (شموذ- الناقة) (الفصيل- الرضاء) يقول:

(ورده رد - شموذ -  
الفصيل قد رغا ) ٦٦٧

أو كقولوه: (ذروها وأرض الله لا تعرضوا لها بمعرض سوء فهي ناقة صالح) ٢٢٢

## الشخصيات المقدسة

أما الشخصيات المقدسة، كما سماها عشري- فهي دون مرتبة الأنبياء منزلة، وقد ذكر منها (مريم) كنموذج أم المسيح عليها السلام، خاصة في الشعر المعاصر، وعند جل أقطاب الريادة الشعرية، ومن تأثروا بالمعهد القديم أكثر- فضلا عن القرآن- وقد وردت بفنائها المعروفة أمثال النخلة أو هز مريم لها، وتساقت الرطب الجني عليها، وأكلها منها هنيئا مريئا... وهي جاءت في معرض اجترار المعجزات

والخوارق، وأخذ المبادرة... إلخ.

وهذه «اللفظة» الشعرية وردت في كثير من القصائد العربية، كما قلنا وعند السياب مثلا.

وهزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقت الأشياء

وظهرت الصورة نفسها عند بلند الحيدري وعبد الرحيم عمر والبياتي والجواهري وأدونيس... وفي الشعر الغربي والتونسي والجزائري المعاصر والحديث أيضا، وقد طفحت دواوين الشعراء المصريين بنقل هذه الصورة المستوحاة من القرآن أو من العهد القديم.

ووردت عند ابن الخطيب اقتباسا وتضمينا أكثر مما وردت استدعاء شخصيا، يقول:

(واهزز غصون السمر وهي ذوايل تسقط عليك العزة القمصاء) ص ٩٥

أو كقولوه: (وهززت دوح بدائيها فتساقت رطب المألني تستغفر الجاني) ص ٥٧٦

ومن النماذج «المقدسة» حسب تعبير عشري، يمكن أن ندرج استدعاء ابن الخطيب شخصية عبد المطلب جد الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) من خلال صفة من صفاته الجميلة وهي وضوح محياه وأشاعه، فقد كان يقال له «شبية الحمد» لنور وجهه، وذلك أنه كانت في ذؤابته شمرة بيضاء حين ولد فسمي شبية الحمد» (٥).

وقد استقطب الشاعر على نفسه هذا الثمن رغم اختلاف الحالين، فشبية الشاعر مصدرها الشقاء والعناء، والشبيب قبل الألوان، وشبية عبد المطلب حلقة وزينة وهبة من الله، وهو يتقارل بها ولا يبتذنها رغم تغييرها الصريح بأن الشاعر في أزمة وسوء حال.

فهمها رايت شبية فوق مفريقي فلا تذكروها إنها «شبية الحمد» ص ٢٣١

شبهات الحديث من الهامية والتابعين

وقد يستدعي ابن الخطيب شخصيات دينية من معجبة وتابعين وأتباع التابعين، ويوري بأسمائهم قاصدا من وراء ذلك أن يحدث لدى القارئ أو المستمع إليه مقارنة بين نفسيته المكلمة أو الحائرة أو المتذبذبة، وبين البعد الذي يرسي إليه اسم الصحابي أو التابعي أو كنيته أو لقبه أو طريقة روايته الحديث أو درجته العلمية (مرتبته في الرواية) ففي هذا البيت مثلا.

(مضجني فبك عن «قادة» يروي وعن «أبي الزناد» فؤادي) ص ٢٦٢

يوري بالمحدثين المشهورين «قادة» وأبي الزناد» وهما من هما في العلم بالحديث وروايته، وهو يرمي بذكرهما تصوير عدم استقراره فهو- كابي ذؤيب الهذلي قد قض مضجعه- ينام مفتوحا الشوك وقد أتى بالقتادة وهي أحد نوع الأشواك، وهي تورية وكناية عن عدم ارتياحه واستقراره، ويوري

الخلفاء الراشدين عمراً وعثمان وعلياً. أما أبو بكر فقد ذكر في إثر الرسول (ص). كما ذكر الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي عد خليفة خامساً من الخلفاء الراشدين لورعه وتقواه.

لو رأى ما شرعت للخلفاء فيه  
« عمر الشاطر ابن عبد العزيز » ٤٤٥

فذكره لعمر بن الخطاب مثلاً جاء في إطار تحقيق الحق وإقامة العدل، ولما لم يكن أحد ممدوحه يحمل هذا الاسم (عمر) فقد جعل سيفه (الفاروق) حداً بين الحق والباطل، وجاء عثمان في إطار التضحية دون أن يكون الاستدعاء بدافع تشابه الأسماء، أما أبو بكر فضاء في إطار سيادة الله له مع صاحبه الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي رعاية وحفظ من الله لممدوح الشاعر أيضاً.

وقد ذكر الشاعر -ضمن الخلفاء الراشدين- الأنصار وعلى رأسهم سعد بن عباد الذي يرد في الديوان كثيراً، لأنه من بني سعد، وممدوحه من بني سعد كذلك، فتارة يأتي سعد كزعيم للأنصار، ومنه سموا بني سعد، ولما له من مجد أو نصر.

١ «سعد» وما أدراكه سعد بن عبادة  
في مجده صدق الذي يتوقل) ٥٠٢

٢ «مثابة مجد بين سعد بن عبادة  
ونصر زكا منهم قديم وحادث»

ص ١٩٠

وتارة يستدعيه لأنه ينتمي إلى قبيلة بني سعد، والفضل الذي اكتسبه فهو منها وليس من شخصه هو:

(من الصفر إلا أنها إذا اجتلبت فيها  
سمات بني سعد) ص ٢٩٨

وقد يفرق في الموروث التاريخي فيستحضر سيفاً بن ذي يزن، ويوري بسيف ممدوحه، فيعطيه صفة الشخصية المذكورة لبطلته وقوته ومنافراته وأسطوريته... فسيفه لا يفقد أبداً، وكذلك سيف ممدوحه

(ولو يعمت « سيف بن ذي يزن» لما  
تقرر ذاك الغمد في غمد غمدان)

ص ٥٩٠

وإذا كان شعري يصير على اعتبار استدعاء ابن ذي يزن مجرد خرافة مثله مثل زرقاء اليمامة وعلاء الدين

حلم أحفد وبلاغة وفصاحة فس بن ساعدة، وحكمة ومنطق «هرمس»، وهي خصال لا تجتمع لفرد واحد إلا من أخذ الله بيده أو كان من طينة الأنبياء والصالحين.

١ - «فصاحة «فس» في سماحة حاتم وإقدام عمرو تحت حكمة لقمان» ص ٥٩٢

٢- (يريد حجي «لقمان» في حلم أحفد ومنطق «فس» تحت حكمة «هرمس») ص ٧٣٦

وهذا النموذج يتداخل مع الموروث التاريخي، والذي يجرعه غمدنا - هو إحقاق لقمان ضمنهم، وقريب من هذا المنحى التاريخي أيضاً قوله:

(عند الهياج «ربيعه بن مكدم» في الفصل والتقوى، الفضيل، وسالط) ٤٧٢

حيث جمع بين الجاهليين والإسلاميين منتقياً خصال كل واحد، كما يتداخل مع الموروث الصوفي كما حدده شعري، ولكن يكاد يغيب في ديوان ابن الخطيب، فلا أثر لرابعة العنوية رغم قدم عصرها ولا لابن الفارض أو ابن العربي أو الغزالي.

## ٢- الموروث التاريخي

وأقل من النموذج السابق (الموروث الديني خاصة ما تعلق بالصحابة والتابعين) يأتي الموروث التاريخي، ويتداخل معه في كثير من الأحداث والشخصيات الفاعلة في الخلافة الإسلامية، وقد ذكر ابن الخطيب

## يعقد الشاعر

## مقارنة بين حالته

## النفسية في

## الفرح والحزن،

## والحديقة الغناء

## الضاحكة الممتدة

## بأزهارها وأغصانها

كذلك بالنار التي يحس بها، ويكتوي بها فؤاده، موطئاً لقب المحدث أبي الزناد، وأبو الزناد هو اللهب والنار التي توقد وترتد... وقد -جرح من خلال هذه التورية أو الاستدعاء- في إبراز وتصوير أحاسيسه المتذبذبة غير القارة لهدم أهله وأقاربه.

كما يعقد مقارنة بين حالته النفسية في الفرح والحزن، والحديقة الغناء الضاحكة الممتدة بأزهارها وأغصانها الوارفة الظلال، وهي جالة الانشراح التي يحس بها لأمسا، والسحابة المسطرة الغائمة على الدوام، وهي كعزته الدائم وكدره الممتد في غربته، ولا يجد «رمزا» أو دلالة يستقي منها جمالية الصورة وصدها وواقفيها إلا كنية الفقيه الضحالك بن مزاحم من نعمت الحديقة. وألبكاء يزيد بن عبد الله بن طفيل القيسي المحدث المعروف في إضفاء سمة الحزن من اسمه الدال على المبالغة في البكاء، هكل من الشاعر والمحدثين روى (الحديث أو الأرض بالبكاء...) يقول:

(روينا عن الضحالك مسند زهرها وقد  
مثلت فيها المشايخ أغصاناً) ٥٧٩  
(وأتد عن البكاء سحب غمامة هوى  
صدى النبت المشيم أغصاناً) ٨٥٠

## شخصيات الحكماء والمفكرين:

وقد تكون الشخصيات المستحضرة لا من الأنبياء ولا من الصحابة والتابعين ولكنها من الشخصيات الرزينة العالية والحكيمة ومن الصالحين كلقمان الحكيم، والحليم الأحنف بن قيس والحكيم هرمس والخطيب فس بن ساعدة الإيادي الذي سوف نعود إليه فيما بعد... ويستدعيهم الشاعر كما استدعاهم -أو بعضا منهم- الشعراء من قبل ابن الخطيب- ليضفي على ممدوحه خصلاً عديدة، وهذا ما اصطلاح عليه البلاغيون معنوا بالجمع بين المؤلف والمختلف، ولفظياً بالتقسيم الجميل، أو التوازي أو التوازن... فممدوح الشاعر في رصانة عقله ورجاحته وزنانه يرقى إلى رجاحة عقل لقمان الحكيم الذي بلور- من خلال وصاياه لابنه - نظرية تربوية هادقة تملو بالولد من الحيوانية إلى البشرية المثلى... ويضفي عليه

الشاعر الخطيب ابن الخطيب



والاستدياد ومن بين الأبطال التاريخيين الذي استدعاهم الشاعر وأشاد بفرورسيتهم ودروهم في تغيير مجرى التاريخ، ويأسهم وحسن بلائهم في الحروب، وصلاح الدين الأيوبي، والظاهر بيبرس وعقبة بن نافع وموسى بن نصير، فقد أشاد بدور خالد بن الوليد وضرار بن الأزور.

والشاعر عندما استدعاهما فليخرجهما من بوتقة التاريخ كما أخرج سيفاً من ذي يزن، وذلك بهدف إسقاط بطولتهما أو بطولية أحدهما على مدحوه وجيشه وقواد جيوشه.

(واسترهقوا البيض العصاب كأنما تمضي بكفي خالد وضرار) ص ٣٦٩

#### ٢) الموروث الأدبي

في هذا المجال كان الشاعر صادقا مع نفسه أكثر، فقد حاول أن يستدعي الكتاب (الخطباء)، والشعراء منذ العصر الجاهلي إلى عصر الأندلس العباسي، وأقفا عند واضعي أسس هذين الفئتين (الشعر والخطابة) وما يعرب عنهما من بلاغة ومحسنات وممان جميلة والألفاظ دقيقة جزلة وأوصاف... ومن فلسفة وحكمة ومن خصال حميدة وأخلاق رفيعة لزعماء الشعر الجاهلي وحكمائه، وذلك كله ليظهر للقارئ وللأمر - قبل كل أحد - تهميش الزمن له، وتماشى الناس والأفارب والأباعد له، ومجاذباتهم له، وهو الشاعر الفعل والخطيب الملق، والباحث المصنّف الحق، والوصفم البليغ، والفيلسوف المجرب، ولقدّم للمدح قصيدة تجمع حسنات هؤلاء الفحول مفردة أو مجتمعة حتى يقرّبه ويجعل من حاشيته وأصفيائه ويجعله في مصاف الوزراء والحجاب ....

(خذنأ أمير المسلمين بديعة سحبت بدائعها على سحبان) ص ٥٧٨

(تطوي البلاد مشارفاً ومقارباً قسيمة تنسب بكل لسان) ص ٥٧٩

فأين من قصائده فصاحة سحبان، وإلا بلاغة خطب قس بن ساعدة. وحتى عندما يتوسل إلى الخليفة فهو يحتاج إلى أن يظهر استطاعته على إحداث الأثر في المدح أو الجواب

## أحيانا تتلاقى الفضائل وتتداخل ولا يبقى للتحقيب الزمني سلطان على الشاعر

وند يبارزه ويثالبه، ويتقلب عليه حتى يفتح مصرعاً باب القصر أمامه ويدخله دخول المنتصر المقم (يكسر الحاء) لا دخول المنعم عليه والمتوسط له والمشفوق له.

(بأي شكر نوفي كنه نعمته لو أن سحبان) أو (قسا) لها انتداب) ص ١١٩

وكفوله:

(فلو أني استصمرت إذ رويت شركيك وحمدي لسان هـس إيداع) ص ٢٩٦

وأحيانا تتلاقى الفضائل وتتداخل ولا يبقى للتحقيب الزمني سلطان على الشاعر، فينتقي من فضائل الشاعر الجاهلي ويضيف إليها فضائل هذا الشاعر الأموي أو العباسي مكوناً إكليلاً من الأمداح والاطراءات يزين بها تاج مدحوه، وواصفاً بها قصائده لهرم بن سنان، ويتحداه بقصائده مدحوه هو، فلو عاش زهير لأنهر بها، ولو كانت قصيدة زهير في هرم مثل قصيدته لخلد شعره هو، ولأشاح الزمان، ذاته وهرم، ولحقه أبلى... ولو سمع الشريف الرضي، أمير الأبيان في عصره وصاحب (نهج البلاغة) شعره وعاش زمن المدح ابن عنان الريني لتفتى بأياه لا بمرثع شبابه «ذي سلم»، قصائده قد انصمت - إضافة إلى هؤلاء - الشاعر عليا ابن الجهم وأياً تمام يقول في هذا الصدد:

(فلو رآك زهير ما تخلفها غرا على مدد الاحقاب في «هرم»)

(ولو تلمس الرضي الدهر ثم رأى أيام سلمك لم يعفل بذي سلم)

(ولو قال في «هرم» زهير مثلهأ هرم الزمان وذكره لم يهرم)

فلو زمن «ابن جهم» أشرق بشره لما مر (ابن الجهم) وألده الجهم)

ولو نشره «الطائي» يوم اجتلائها لجلله من أجل إيثارها غم)

ويستمر في استدعاء أمراء البهتان وضلع الماني والألفاظ، ولو أن الوقت أمهله قليلاً ليعاود صياغة قصائده وينتخبها ويهذبها، كما كان يفعل زهير بحولياته، لجأت أبعد مرمى وأجود من مبتنى عبد الحميد الكاتب، الكاتب المشهور صاحب الخطب الرنانة .

(ولو أمهل الوقت تنقيها لجاوزت غايه عبد الحميد) ص ٢٦٦

ويحضر المتنبّي في مخيلته، ويأخذ بلبه فيراه النموذج الأمثل للشاعر الفحل الذي يلي من شأنه ويهزو بشخصه، ولا يرضى اللوم والعتاب والتقيص من أحد، وهو مثله يطمح للمعالي، ويجمع بين نزوع المتنبّي للطموح، وعدم الرضى من مدحوه للقليل، وبين تنجيد أبي تمام للمعالي، وحسن مدح الخليفة، فهو قدوة في هذا النهج.

(متنبّي أنا في حلا تلك الماني لكن شمري فيك حبيب) ص ١٢٣

وقد يميز المتنبّي نفسه عن مجاراة شعره، ويقر بالتقصير عند سماع قصائد ابن الخطيب.

(يقر بالتقصير عند سماعه رب القصائد في «بني حمدان») ص ٥٧٩

وكما استدعى الشاعر المتنبّي بكثرة - شأن الشعراء القدامى والحديثين أمثال شوقي والبارودي والمعاصرين كأدونيس ونبيل وعبد المصور... - فقد استدعى الشريف الرضي - كما رأينا - ومهيارا البليهي، بل وعارض شعره، وضمنه شعره، وذلك ليبرز عدم مجاراة الشعراء الأندلس قصائده وأمداحه وبلاغته ومعانيه الجديدة وأوصافه... ولا يسع الشريف الرضي إلا أن يذعن له ويرضى بها ويحبب بها إذا أشدها ابن الخطيب، ولا يسع مهيارا إلا أن يعترف بفضلها بل

بفضائله على قصائده.

(يرضى الرضوي بها إذا ما أنشدت يوما ويعرف فضلها مهيأه) ص ٤٤٤  
وشعره كما تتجاوز شعر هؤلاء فقد أحسن جريرا وهو معروف بمدائح للطفاء الأمويين، فقد أفعمه بلاغة وحساسة، ويتباهى (بجر الأذبال) بذلك، ويفصح جريرا وهو داخل زمرة من الشعراء الأفاضل أمثال أبي تمام والمتنبي (ورأيه في جرير يشبه رأي الناقد المحدث محمد التويهي السابق).

(١) أجزر ذيلي عند ذكر «جريرها»  
بيانا فلا أهوا ولا أتوقف

ص ٦٧٠

(٢) تجرر ذيل الزهو عند «جريره»  
«وطاينه» تطوي وتكدت كندياء

ص ٧٧٨

والطائي هو أبو تمام والكندي هو المتنبي

وشعره أخيرا لا يقل غنائية عن أنفام الفريضي ومعيد، فهو صناجة عصره، يسمع صوته للأفريقين والأبعدين فيذيع وينتشر.

(إذا ما فتنى بالصهيل مرجعا سمعت به صوت الفريضي ومعيد) ص ٣١٤

٤- الموروث الأسطوري

وإذا كان النقاد ومنهم. عشري- يرون أن الشاعر شفيق الملفوف خير من تناول في الشخصيات التراثية شخصياتي «سطيح» و«شق» أو «على الأقل» لم يذكروا شعراء قبله، استدعواهما، فإن الواقع يثبت عكس ذلك، ذلك لأن الشعراء المحدثين والمعاصرين، وشعراء قبل ابن الخطيب ويعدده قد ضمنوا شعرهم حكاية هذين الكاهنين أو أحالوا على نبوءتهما وتكهناتهما، وقد ذكرهما المرحوم شوقي ضيف ضمن الكهان وعما يصدر عنهم سجع كهان، وقد ألف حافظ إبراهيم في المجال النثري إضافة إلى ترجمة «البائسون» Les misérables كتابا نثريا آخر سماه «البائس» و«البائس» إشارة إلى هذا الكاهن وتبؤاته، وقد ذكرهما عشري في هذه الخاتمة (الموروث الأسطوري) وقدم

## من أهم الشخصيات المستحضرة أيضا يا جوج وما جوج الذين ورد ذكرهم في القرآن وقصتهم مع ذي القرنين معروفة

صورة لهما، تتساقط مع الوصف الذي قدمه غنيمي هلال، يقول عشري: «وكان أولهما (أي سطيح لحما بلا عظام، يدرج كما يدرج الثوب وكان وجه سطوح في صدره، ولم يكن له رأس ولا عنق وزعموا أنه عاش ٣٠٠ سنة، أما شق فقد سمي كذلك لأنه شق إنسان أي شطره له يد واحدة وعين واحدة، ولعرب أساطير كثيرة حول هذين الكاهنين» (٦) وقد استدعاهما ابن الخطيب أيضا مجتمعين في قوله، (ويحرب عما في الضمير كانما قصصنا سطيعا أو حبسنا إلى «شق») ص ٦٩٥

وأفرد شقا بالحديث في موضع آخر عندما أثبت نبوءة الرسول (صلى الله عليه وسلم)

(وأخبر «شق» أن في الأرض عندها

طلع نبي طاهر الأب والأم) ص ٥٣١

ومن أهم هذه الشخصيات المستحضرة أيضا يا جوج وما جوج وقد ورد ذكرهم في القرآن وقصتهم مع ذي القرنين معروفة ذكرت فيه مفصلة وتناولها المفسرون، فقد بنى ذو القرنين سدا منها من الحديد والنحاس المصهور لمنع بأس وفساد هذه الأقوام في الأرض مقابل خراج يناله من القوم المحمية جزاء أمنهم وأطمئنانهم وقد ذكرهم ابن الخطيب باستدعاء «مقلوب» حيث جعل يا جوج وما جوج هم الذين يدعون ويطلبون من ذي القرنين الخروج... وهذه الاستدعاءات أو التداخيات السريمة غير المتروية فيها كثيرة في شعر ابن الخطيب لأن الشخصية تمثلا عليه سمع قبل أن تشكك خيوط القصة وتتداخل الأحداث، يقول :

(تخالف يا جوج دارت بذئ القرنين يدعون إلى خروج) ص ٢١٢.

ويحل في هذا النمط ما دعاه عشري بالموروث الفولكلوري، وهي تسمية جديدة لا يجب أن نقحم فيها ما فكر فيه ابن الخطيب ولا ما تناوله واستدعاء من مؤلفات مثل «كليلة ودمنة»، وإن كانت هذه التسمية لا تشمل ما نص عليه الدكتور عبد الحميد يونس رحمه الله من أعمال، لأن معنى الفولكلور عنده وعند نقاد آخرين غيره لا يقف عند هذه التحديدات البسيطة.

فكليلة ودمنة التي ترجمها عبد الله بن المقفع عن الفارسية تدير قصة أديبة، والفولكلور ارتبط بالأعمال الروائية والموسمية، وبالإجازات

الصهيبي والمجاهم والملاحية والكلية

دكتور محمد الشهاب قمار

١٩٩٤

الثرائية التي لا ترقى إلى أصالة التراث، فهي تسمية انصمت بالدونية حتى في القلم الألماني للمفهوم، وهو مصدرة الأصلي... وعلى كل حال فإن الخطيب لم يستدع المؤلف إلا لهوري به (الدمنة) أي الريح، والمنتجع (ويالكليلة) أي الضعيفة، فحياته في ربه شحيحة وهزيله المعاء والخسوية.

(دمنتي لا نتجاعي الحرث قلت فهي اليوم بدمنة وكيلة) ص ٥٠٨

واستدعاؤه إياها جاء في معرض مسلسل المؤلفات التي كان يهوي بها ويستعصرها لأهميتها ولمعبرية أصحابها كما فعل بيتيمية الدهر للعالبي.

(لعالبي انشاء مخلف ليهتمه) ص ٥٧٢

ويكتاب (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي

وراب الحاضرين فقلت هذا كتاب «العين» ينسب للخليل، ص ٤٨٦

وكتاب (الشفاء) للفاضي عياض وقيمته الدينية والأدبية.

(شفاء عياض للتفوس شفاء فليس بفضل قد حواء خفاء) ص ٩٩

وكتوريته بلمعان البصوم التي كالجواهر يكتاب (الصعاج) للجوهري وبإغضائه المحبوبة الطرف، بمختصر العين، للزبيدي، فجاه المعنى جميلا استدعى فيه الشاعر كتابين قيمين لعالمين جليلين هما الجوهري

## أسقط ابن الخطيب فعل البكاء الصادر من صاحب امرئ القيس على حاله وعلى نفسه لأنه يشبهه في النواح والنحيب

والزبيدي.

(أتت بصعاج الجوهرى دموعها  
فماضت من دمي بمختصر العين)  
ص ٥٨٥

وهذه الاستدعاءات - كما ترى - يجب إدماجها في خاتمة الموروث الأدبي لغلبة مسحة الثقافة الأدبية عليها، ولأنها تذكرنا بنفاس أدبية ومعمجة وبلاغية، والذي جرننا إلى هذا هو نسبة كتاب (كليلة ودمنة) إلى الموروث الفولكلوري مثله مثل سيف بن ذي يزن السابق الذكر وعقتره مع أن هذا الشاعر الأسطورة علم من أعلام الشعر الجاهلي وصاحب إحدى المملكات ورمز من رموز الزنوجية والفروسية عبر التاريخ . ووظف في هذا المجال أكثر من مواء ..

فهو - إضافة إلى كونه شاعرا وفارسا - متمرد ورافض للوضع المبدئي، وقد استدعا ابن الخطيب لفروسيته فقط، فلو كان اللون يزري به لما مدح الخليفة

أبا فارس المريني بالفروسية وأضفى عليه حلة البطولة المنترية، وجرّد من لقبه أبي فارس وصفا بالفروسية.

(لك يا فارس الخيول أنادي لك يا  
عتر الصفوف أناجي) ص ١٩٦

وإذا استدعاها شاعرا، فلأنه قد افترع المواضع وخرقها وجدد فيها، واقتحم كل المواضع، ولم يترك صنيعة ولا كبيرة إلا وصفها أو تفتنى بها.

(أو مر عقتره عليها لم يقل هل  
غادر الشعراء من مترد) ص ٥٤٠

ولم يفته أن يستدعي الشعراء الجاهليين والمخضرمين دون أن يذكر أسماءهم، فقد اكتفى برصد بعض صفاتهم وسلوكهم أو النسب التي عرفوا بها في حياتهم كما للفلسفة التي يؤمنون بها، وللهدف الذي سطره لهم. فهذا امرؤ القيس يحضر في شعر ابن الخطيب، من خلال وجهه الثاني أي من خلال صاحبه الذي ظل يرافقه طيلة حياته، وهو يطمح لاسترداد ملكه الضائع حتى نمت بالملك الضليل، وهذا الصاحب هو عمر بن قميّة البشكري الذي قال فيه امرؤ القيس.

(بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه  
وأيقن أنا لاحقان بقصيرا)

وقد أسقط ابن الخطيب فعل البكاء الصادر من صاحب امرئ القيس على حاله وعلى نفسه لأنه يشبهه في النواح والنحيب، والحقيقة أنه يريد أن يشبه نفسه بالملك الضليل ذاته لأصاحبه.

(فحصرت كصاحب الضليل دون  
الدرب أنتصب) ص ١٢٤.

كما استدعى التائفة من خلال معنى بيت من مملقته، والحطبة من خلال الصياغة المقبولة لاسم المفعول الذي أصبح اسم فاعل، والتي ظلت قائمة كشاهد بلاغي منذ زمن.

(الطغام الكاسي ورشدك كافل  
والعالة المغاة مما يتقل) ص ٥٠٣

واستدعى المعماري الجاهلي ستمار الذي جوزي شر جزاء لأنه حشر نفسه فيما لا يعنيه أو لأنه لم يحظ بما يستحق مقابل عبقريته وطموحه.

(فجوزني جزاء من يخدم السلطان  
فيما مضى من الأعصار) ص ٤٢٢.

الخطاطة  
فليست عرفت الخطاطة  
أبداً، لو را مشرق أساطير القيث من الخطاطة  
سقطت منه وبعثت به بدماء من قلمه  
مختصراً بمقتضيات  
الموقف الأول  
مستند على ما ذكره في  
الكتاب من ذلك إلى آخره

في نفي التهمة عنه عند ابن جهور  
أوغیره كثير، ولكن ابن الخطيب تحول  
في العوالم وانتقى اللبوس الملازم لكل  
مرحلة ولكل موسم ومناسبة.

يقول المرحوم إحسان عباس «ومن  
الواضح» - وهذا من البدهيات المهوردة  
بالمساذجة- أن للماضى حضوراً  
حتمياً لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه-  
لأنه أرسخ من الأهرام، وأكثر سموفاً  
واستعصاء على الهدم ... فذهب  
صلاح عبد الصبور إلى أن من العسير  
على الشاعر أن يتجرد كلياً من التراث،  
وهو يرى أن الشاعر العظيم هو الذي  
يستطيع أن يتجاوز التراث مضيئاً إليه  
شهناً جديداً» (٨).

وكذلك فعل لسان الدين بن الخطيب،  
وقد ينطبق عليه من خلال إنجازه هذا  
ما قاله الدكتور عز الدين إسماعيل:  
«نجده الشاعر يفسح المجال في قصيدته  
للأصوات التي تتجاوز معه والتي مرت  
ذات يوم بنفس التجربة، وعانتها كما  
عانها الشاعر نفسه» (٩)

• كاتب من المغرب

فشوقي الخارجي «شبيب» ص ١٥٨  
أما استدعاؤه علياً فقد ورد في عدة  
مواضع من ديوانه، وهذا نموذج واحد  
فقط

(وأنت علي قد علمت تشيعي هكن  
ناصرى وأدرا جموع بني حرب) ١٦٦

فهذه إذن نماذج من استدعاء ابن  
الخطيب للشخصيات التراثية وهي  
متنوعة السلوك والقناعات والفلسفات  
والمبادئ.... مختلفة المصور والمشارب  
يتلون منها الشاعر بتلون الدهر معه،  
ويتلون الطبيعة والموقع كذلك، وإن كان  
الطابع الغالب على هذه الشخصيات  
هو الحزن والتأمل والمالأة والمجاملة  
والطموح.

وبهذا يكون ابن الخطيب قد سبق  
هؤلاء المصارعين الذي زينوا قصائدهم  
بمناذج تراثية عبروا من خلالها  
على معاناتهم وشغلهم الصوفية  
وتعمرهم وغضبهم وعشقهم.

ومع ذلك لا نقول إن ابن الخطيب كان  
الأول في المجال، فمعاصروه بل وبعض  
من سابقيه كأمين زيدون في اعتذارياته  
قد وظف أنماطاً من الشخصيات  
المتضاربة، واستدعاها يستعين بها

واستدعى حرص السموال بن عادياء  
ووفاءه، وتلبس شخصته وتقمصه في  
عدة حالات وظروف كان الدهر يقسو  
عليه ويظلمه ولا يعترف له بفضل.

## ٥- الشخصية التاريخية العامة

كما استدعى من الشهداء الحسين  
بن علي في مواضع عديدة، واستدعى  
علياً نفسه، وربما هذا كان بدافع من  
تشيعه، وقد صنف الدكتور عشري زايد  
هذا الاستدعاء في خانة الشخصية  
التاريخية العامة، وذلك في معرض  
حديثه عن قصيدة المرحوم ممدوح  
عدوان «خارجي قبل الأوان» موضحاً  
فهمه للإنسان الخارجي: «هو ذلك  
الإنسان الذي أخلص الولاء لعلي بن  
أبي طالب، وحارب تحت رايته كل القوى  
التي كانت تنازعه الحق في الخلافة،  
لا يدهعه إلى ذلك سوى اقتناعه بما  
يمثله علي من قيم ومبادئ» (٧) وابن  
الخطيب كان مثل عدوان يستدعي  
علياً والخارجي أيضاً، والخارجي الذي  
تحدث عنه ابن الخطيب هو شبيب  
الخارجي المعروف.

(ويا قاذح الزند الشجاع ترفقا عليك

## المصادر

- ١- مجلة فصول المجلد الأول العدد الرابع ١٩٨١ ص ١٢٣.
- ٢- قصيدة الشعر الجديد دار الفكر الحاخاني الطبعة الثانية ١٩٧١ ص ٧١ ٨٣ نصف  
«الجاهات الشعر العربي للمصارع دار الشروق للنشر والتوزيع الطبعة الثانية ١٩٩٢
- ٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي للمصارع، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص ١٨.
- ٤- نفسه ص ٨٠
- ٥- يقول أحمد الهوارى في مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع ١٩٨٢ ص ٦٢ طالعصر قد وجهت له للمرة بما سيجد في المستقبل وتحتت من مناقب العيب، أما  
موسى فإن علمه . وهو نبي مكرم- لا يرقى إلى علم الحضرة، ولذا كان موسى مثلاً للشرعية (الظاهر) فإن الحضرة هو مثال الحقيقة.
- ٥- استدعاء الشخصيات .... مرجع سابق ص ٣٣١.
- ٦- البأسود هي ترجمة الصحيحة لكلمة Les misérables أما (الوساء) فهي تقلل الأضياء Les puissants ص ٧١.
- ٧- وهذا الاستدعاء للثوب غير الملهود في الشخصية ورد عند باند الحيدري كذلك. حيث حول الرؤية التنازمية على قوة تضاللية متضائلة كما رأى ذلك أحمد كمال  
زكي لغير مجلة فصول ص ٩٧
- ٨- ص ١٦٦
- ٩- الجاهات الشعر العربي للمصارع ص ١١٠-١١٢ بإيجاز شديد
- ٩- الشعر العربي للمصارع فضلاء وطوفاه الفنية والاجتماعية، دار الكتائب العربي، القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠٧ تقلا عن علي عشري زايد ص ١٩.



قيام امبراطوريتهم الممتدة من الهند الى جبال البرانس اقبلوا على نقل علوم السابقين من دون شعور بالنقص، باحساس حقيقي الى حاجتهم لتلك العلوم والفلسفات، ولكثهم، فعلم لم ينقلوا شعر غيرهم. كانوا يرون أن الشعر لبيتهم وهتهم. إنه، في نظرهم، الابن الطبيعي لغتهم. فالمرية، في ذلك الفهم، كانت هي لغة الشعر، والمرب هم امته. هذا يقصر لنا، ربما، لماذا نقلت فلسفة اليونان ولم يُنقل الشعر اليوناني.. لذلك انكتب الشعر العربي في فضاء نفسه. أنه سابع وحيد في فضاء شامع. لم يكن هناك شعر آخر ليقارنوا به شعرهم. لا أعرف إن كانت المتون الادبية المرية التي رافقت الانفتاح على فلسفة وعلوم الآخرين قد أشارت الى شعر تلك الأمم (اليونان، أو الفرس مثلاً). كان يمكن لعرب تلك الايام أن يجدوا أوجه مقارنة مع نص "الأخر" في الميثافيزيقيا، وكان يمكن لهم أن ينقلوا الفلسف والنظر والحب أو أن يتناقضوا معها. أما في الشعر، فكلما. هناك تساؤل طرحه أحد المتقنين العرب (لعله المغربي عبد القناح كابلو) في هذا الصدد: ماذا كان سيحدث لو أن العرب القدامى ترجموا "اللياذة" و"الأوديسة"؟

ولكن من يستطيع المفارقة بالإجابة على هذا السؤال الافتراضي؟

وجود المتنبي على قائمة القراءة والنداء والمربين طول هذا الوقت ليس بلا وجهة، وليس بلا سبب، احتار، شخصياً، في فهم حضور المتنبي عربياً في كل العصور التي تلت ظهوره كالبريق الخاطف في التراث الشعري العربي؛ هل سببه تلك اللغة المنحوتة، قوة الصوغ، تبلور الشخصية واعتدادها، الغموض الذي يطبع المقاصد "الحقيقية" لشعره ومسماه، حكمته حياً، حزنه حياً آخر، اختراقاته النفسية الساطعة، الغمضة الخفيفة بلاغته؟

قد تكون كل تلك العناصر مجتمعة. قد تكون، أيضاً، وقع شعره على واقع حال لم يتغير كثيراً. مناسبة بعض شعره لواقع مثقفيه في لحظات تفلخ كيانية كبرى. لعله، كذلك، تضارب الروايات حول شخصه. لكن المؤكد أن شاعراً عربياً غيره لم يصف بهذا الحضور قط. ولا يمكن أن يكون كل هذا الحضور مجرد صيت أجوف. المؤسفة أن الدراسات المرية التي تأخذ بالتماهج التقديري والمعرفية الحديثة قليلة عن المتنبي. شخصياً لا أجد (وقد أكون مخطئاً وغافلاً) دراسة عربية تتجاوز ما جاء به الفرنسي بلاشير. من الممكن أن تكون مثل هذه الدراسة موجودة ولكنها لم تستطع أن تكون، في فضاء التقالي العام، صورة تخرج المتنبي من التعميمات المسالمة.

\* كاتب وشاعر ادبي مقيم في لندن

لا نفتأ المتنبي يعود. لا يكف عن الحضور، حتى وإن كان مطالعو ديوانه قلة، لا تقف تنافس. لم يمد سهلاً. في زمننا السهل، قراءة شاعر صعب كالمتنبي. هناك جفوة في المعجم، وجفوة في الزمن والمشاغل وتغير في الذائقة يسميه البعض "انحطاطاً". لكن المتنبي، مع ذلك، يبقى، في التداول العام، بأبيات جامعة مائنة، يستدل المترنم بها على واقع حال عام أو خاص. وبهذا المعنى يتحول الشاعر، في هذا النوع من الترنم، الى حكيم أو عراف اخترق حسب الزمن والأحوال واختص كل حال ومقام ببيت يختصره ويسري عبر الأزمنة. ولويس حضور المتنبي في أبيات مقترقة (كثيرة حقاً) عيباً في شعرية. فشمعية ذلك الزمن قائمة على البيت، تلك واحدة من خصائص القصيدة المرية الكلاسيكية. فلم يمد شعر تلك الأزمنة ما نسميه اليوم "الوحدة الموضوعية". هذا مفهوم معاصر فضلا عن أنه غربي المنشأ. فالقصيدة العربية الكلاسيكية ترانث في القول والموضوعات قلة هم الذين تأوا بشعرهم عنه. لكن هذا ليس موضوعنا. أنه المتنبي نفسه، شعره الضخم ونفسه المتقلبة ومقاصده الفاضلة، واندرج شعره في فهم زمنه.

تتناهين مشاعر متناقضة حيال المتنبي بين أدراكي عبريته الشعرية وغموض مقاصده، وضيقى بها يمكن أن نسميه "تسولة" بالشعر، ووضع عبريته الشعرية في خدمة أغراض وممدوحين لم يكن يمكن أن ينكرهم التاريخ لولا أنهم وردوا في شعره. أنشأ سيف الدولة، كافور، أبا العشائر، هؤلاء كبار قياساً بـ"مختاري" قرى ودساكر مر بها المتنبي في رحلته الفاضلة وترك لنا اسماءهم في ميونته الشعرية المبكرة. تحدث عدد من الشعراء العرب الحديثين، أخيراً، عن المتنبي: كيف يرونه؟ وهل أضاع شعرية في المديح والسعي غير المفهوم وراء السلطة؟

ياخذ السؤال على المتنبي، كما هو واضح، وضع طاقته الشعرية في ما هو "غير شعري"، قال بعض الشعراء أنه متسول، مداح، متفح، وأن الشعر شيء والبيت عن السلطة شيء آخر. أظن أن معظم تلك الاجابات متسرة. فقد نسي الذين قالوا ذلك القول أنهم حاكموا المتنبي، ابن الأمير، بمفاهيم اليوم. حملوا زمننا على زمن المتنبي. ولكن ذلك فهم متسرف، لا يجدي نفعاً في فهم ظاهرة المتنبي ولا الشعر العربي القديم. فحقن نملك اليوم مفهوماً للشعر يبدو الشعر العربي القديم، في منظوره، متخلفاً، يميذاً عن مقاصد الشعر الكبرى، مجرد مهارات لغوية وبلاغية. لكن العرب لم يفهموا الشعر على هذا النحو. علينا أن نتذكر أن العرب، بعد

يحتوي على كلام الله، وقراءة القصيدة هي جميع لأطرافها، وإحاطة بتناسرها، وإنما بمكوناتها، وهو جمع يتلوه تفكيك وتحليل، ثم يتلوه جمع، ويمتبه تفكيك وجمع، وهكذا دواليك حتى يتم فعل القراءة.

وفعل القراءة في الحقيقة لا يتم مرة واحدة فقط، فهو إن تم عند قارئ فإنها يبدأ عند قارئ آخر، وهو إن تم عند هذا القارئ اليوم فسوف يبدأ عنده لثانية في يوم آخر، وبين قارئ وقارئ تختلف القراءة، والقراءة عند القارئ نفسه تختلف بين يوم ويوم، فهي كل مرة يتم اكتشاف جديد، والوصول إلى أنفعال جديد، وتصور جديد، وكما يقال إنك لا يمكنك أن تسبح في النهار نفسه مرتين، المجرى لا يتغير، أو قليلاً ما يتغير، ولكن ماء المجرى في تغير مستمر، ولذلك قد يحكم القارئ اليوم على نص بحكم، وقد يحكم عليه غداً بحكم مختلف، أو قد يتوقفه اليوم بذاتة ويتوقفه غداً بذاتة مختلفة، فالنص لم يتغير، ولكن القارئ تغير، وقد يكون قارئ اليوم هو نفسه قارئ الأمس، ولكنه خبر وتوقف وعاش وانتقل، ولو ليوم واحد، فتغير ولو بالبعد الأدنى للتغير، ولئن أكثر أحدهم التغير أو رفضه، فالتغير حاصل، شاء أم أبى، ولا ينبغي في شيء الرفض أو الإنكار، بل ينبغي وعي التطور وإدراكه والتعامل معه، ولذلك كان الرجل في الجاهلية يسأل عن أشهر بيت قالته العرب في الرثاء فيذكر بيتاً للخنساء مثلاً، ثم يسأل في اليوم التالي السؤال نفسه، فيذكر بيتاً لأوس بن حجر، وما هو بمختلج، لأن ذوقه اليوم هو غير ذوقه بالأمس، وهو اليوم في حالة غير الحالة التي كان عليها بالأمس، وهذه هي سنة الحياة ومليتها.

وهكذا فإن فعل القراءة فعل متجدد، ينمو مع الأيام، ولا ينتهي، ولما دائماً ما هو جديد، في النورق والأدب والفن، لأنه لمة ما هو جديد دائماً في الحياة، بخلاف القول المعروف في سفر الجامعة: لا جديد تحت الشمس، فلو أنه لم يكن لمة جديد لانتهت الحياة، فالكليات الحمراء تتجدد، وأوراق الأشجار وأزهارها وثمارها تتجدد، والجراحيم تشجد، والمشاعر تتجدد، والتاريخ لا يبعد نفسه، ولو تشابه الحدث، ويكفي تغير الزمان والمكان، ليكون الحدث متغيراً ومختلفاً، فكيف إذا تغير الأبطال، أي تغير الإنسان، وإذا كانت حكايات ألف ليلة وألف ليلة قد انتهت، فإن قراءتها ما تزال مستمرة، والجملة ما تزال مستمرة، فقارئ اليوم هو غير قارئ الأمس، والمعلقات مثلاً نفسها المعلقات، ولكن قراءتها من عصر إلى عصر تختلف، ومن قارئ إلى قارئ تختلف، وإذا كانت لمة ألف دراسة قارئ المعلقات، فهذا لا يعني أن يرسها انتهى، إن باب الدرس مفتوح دائماً، ومن الممكن دائماً إضافة ما هو جديد، انطلاقة من مناهج نقدية جديدة، وكما يقول وردز

## كيف نقرأ قصيدة؟

الدكتور أحمد زبادي

هذه هو السؤال الذي يفضل أن يطرح أولاً، كيف نقرأ قصيدة، ولن يكون السؤال، كيف نقرأ الشعر؟ ولن يكون، كيف نقرأ القصيدة؟ لأن

الشعر على أنماط وأنواع ومذاهب واتجاهات وطرق مختلفة متنوعة، ولأن القصيدة على أنواع وأشكال وأبنية أكثر تنوعاً وأشد اختلافاً، ولذلك

فإن قصيدة عن قصيدة تختلف، وإن شعراً عن شعر يختلف، وبداية لا بد أن يكون السؤال، كيف

نقرأ قصيدة، لأن لكل قصيدة ذاتها وخصوصيتها، ولعل أول

خطوة في قراءة القصيدة هو إدراك اختلافها عن غيرها

من القصائد وتمييزها، وربما كان من الخطوات الأخيرة

في قراءة القصيدة مقارنتها بفغيرها أو موازنتها، لرؤية

مدى التميز فيها والاختلاف، لأن النقطة في حقيقته هو فن

اكتشاف الفرق بين نص ونص.



المتنبي

وحسن الاطلاع وسعة الثقافة، كما يقوم على الانفعال والمعاناة والاختيار، وينمو بالتجربة والدربة والممارسة، والقراءة هي في أصل اللغة الجمع والاحتواء، وقرأ تعني جمع واحتوى، وكذلك قراءة الكلمة والجملة، أي أن تجمع حروفها لتلم بمعناها وتجمعه في ذهنك وتحتويه وتتركه، ومنه سميت القرية، على وزن فعلة، لأنها تجمع بشرى، ومن المصدر نفسه قرى الضيف، يكسر القاف، أي ما يجمع له من طعام، وكذلك القرآن الكريم، لأنه مجموع ولأنه

وبداية ليس المقصود تقديم جواب منطقي عقلي، يقوم على خطة مدرسية، تقسم القصيدة إلى مني ومعنى، أو شكل ومضمون، أو فكرة وصاطفة وأسلوب وصور ووزن وإيقاع، فالجواب وفق هذه الخطة لا يفيد في شيء، وإنما الجواب هو محاولة للدخول في غمار الشعر، والانفعال به، والعيش معه، بوصفه خبرة وتجربة.

إن فعل القراءة فعل إبداعي خلاق، مثله مثل فعل الكتابة، يقوم على الموهبة والخبرة والتجربة والذوق والملم والمعرفة





المصري

يقومان على شيء من الاستقلال وحرية الرأي وجهته، وهذه الأمور لا تتحقق إلا بالجد والعمل والقراءة، وهي أمور لا يقدر عليها إلا الباحث الدؤوب. ولا بد من أن نقر أن الشعر الحديث قد تطور تطوراً كبيراً، ولا بد من أن نقر بتغير المفاهيم والقيم الجمالية، فما كان جميلاً في الشعر القديم وما كان مغلوياً فيه لم يعد كذلك في الشعر الحديث، فمن الجميل في الشعر القديم أن يتوقع المستمع الكلمة التي سنأتي، وإذا وافقت توقعه دلت على موهبة الشاعر، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى مثلاً:

سليت كالتيف الحياة ومن شئ  
ماتين حولاً لا أبالك (.....)

والمستمع للبيت سرعان ما سيتوقع أن الكلمة التي سيستمع بها الشاعر البيت هي «بمأ» «ومثل هذه القيمة الجميلة في الشعر القديم، لم تعد كذلك في الشعر الحديث، بل بات مطلوباً من الشاعر الحديث أن يفهم القارئ، ويصدمه بكلمة غير متوقعة، هذه إحدى قيم الجمال في الشعر الحديث، والمشكلة أن القارئ المعاصر يحاكم الشعر الحديث وفق معايير الشعر القديم، وهذا لا يصح، لا بد من تدقيق الشعر الحديث وفق معايير وقيم ومفاهيم جمالية وشعرية معاصرة تغطي من قيم الشعر القديم ومفاهيمه ومعاييره، ومن أمثلة القيم المخطئة قيمة التشبيه، فقد كانت قيمة التشبيه تقدر بمقدار المقاربة، أي كلما كان التشبيه به قريباً من الشيء كان التشبيه أجود، ومن ذلك مثلاً وصف ابن المعتز للجليل بقوله:

وانظر ليلى كزريق من فضاء  
قد اخفقت محاولة من غير

والتشبيه يقوم على خطاب العين، ويُبنى بالشكل واللون، ولكن التشبيه في الشعر المقارن لا يقوم على خطاب الانفعال والعاطفة، ويعتمد على الحس الجمالي، ولا يهم الشكل أو اللون أو المقاربة، ومن ذلك قول بدوي الجبل يتحدث عن صوت من يحب:

رشت صوتك في قلبي معتقة  
لنم تشعب وضياء غير متفكر

بل إن الشعر الحدائي يقوم على البعد بين المشبه والمشبه به، ولا يبحث عن المقاربة ولا المطابقة، ولا يدخل فيه الوهي أو الفهم، ويقوم على الانفعال والخيال، وهنا تبرز المجازة، كما يبرز القموض، لأن الخطأ ليس موجهاً للفعل، إنما هو موجّه للنص والوجدان، وفيهما من القموض ما لا يدرك بالقل، إنما يحس به المرء ويضعف، ولا يوجد له تفسير ولا تعابيل، ولا يخضعه للفهم ولا يطالبه الجبل للقول أو الوشوح.

يقول محمد عصمان عن صوت من يحب:

أي إن القارئ يخضع للشهرة والدعاية، ثم يعطي في إصدار الأحكام، إن كثيراً من المثقفين يحكمون على الشاعر سلباً أو إيجاباً من غير أن يقرأوا له، بل يمتصون من أراء الآخرين، وعلى ما سمعوه من أحكام.

وقد أجرى أحد الأساتذة تجربة طريفة، إذ وزع على طلابه قصيدة عادية لشاعر شاب، ولكنه صرح في المقدمة بأنها لأبي الطيب المتنبي، فمضى معظم الطلاب في التمتع من روعة القصيدة وجمالها وتأثير عظمها وعظمة قائلها، وهذه من مناظر الشهرة والدعاية، ويرى أيضاً أن أبا عبيدة معمر بن النخعي أشبه أحد الأعراب قصيدة، فأدى إعجابه بها، ولا علم أنها لهذا الأعرابي الوافف اسمه، سرعان ما انقلب عليها وعلى قائلها، وأكد ضعف القصيدة، وطلب منه أن يمزقها، لأنه كان نفوذاً، وهو لا يحد إلا بالشعر القديم، وهذا وجه آخر من وجوه المشكلة، يتمثل في عدم تقدير القصيدة بسبب معرفة القارئ لصاحبها ورويته له، ولو كان الشاعر من الملوث أو من بلد آخر، لكان شاعراً عظيماً.

تلك هي بعض مشكلات التعامل مع الشعر، وهي مشكلات قديمة متجددة، في كل زمان وكل مكان، ومرجعها إلى ضعف النفس البشرية، ووقوعها تحت تأثير الدعاية والشهرة، ومرجعها أيضاً إلى كسل الإنسان وميله إلى الأخذ بالأحكام الجاهزة، لأنه من الصعب أن يتبنى القارئ رأياً بنفسه، إذ يحتاج إلى قراءة، وإلى جد وإلى عمل، ولذلك يلجأ كثير من القراء إلى الأخذ بأحكام الآخرين، فيوافقونهم عليها، بل يتمصنون لها، ليؤكدوا وجهة نظرهم، أو يستغفنون الاختلاف معها، من غير بحث ولا تمحيص ولا تحقيق، ليؤكدوا شخصيتهم، والموقفان لا يختلفان في شيء، لأنهما مبنيان على ضعف، ولا

ورث عن مسرحية هاملت؛ هناك من هاملت بعد قراءة هاملت، أي إن كل قارئ يمكنه أن يقدم فهماً جديداً وتصوراً جديداً وروية جديدة لهاملت، وكما يقول يان كوت: إن هناك من المؤلفات من ولهم تفسير مكتبة كاملة تضم من الكتب عدد ما يضمه دليل هانت لندن من أرقام، ومع ذلك يمكن إضافة كتاب جديد.

ولعل أهم ما في قراءة القصيدة هو التعامل معها على أنها كائن مستقل له حضوره الخاص، تتعامل معه منطقتين من ذاته ومن داخله، مقدرين خصائصه الذاتية الخاصة به، متقبلين كل ما فيه من سمات، غير متوقعين منه أن يلبي رغباتنا الشخصية الخاصة، أو أن يستجيب إلى أدواقنا، بل علينا أن نستجيب له، ونلبي رغبته، ونضيف رصيده النوقي والمعرفي والجمالي إلى رصيدها، ونقبله ككائن فنيهاً، ونفهمه وليس فيما يرسخ مما هو مستقر وثابت، ومن هنا فإن من الضروري أن يدخل القارئ إلى حرم القصيدة وهو خال من الأحكام القبلية السابقة على القصيدة وعلى الشاعر، لا بد أن يكون خالي النهن من الأحكام السابقة يلتقي للنس جمالياً، وهذا لا يعني أن يكون خالي الذهن من الخلفية والمبررات والأفكار والإحاطة بالشعر، بل لا بد من أن يكون عارفاً بالشعر وملماً ومطلماً على أنواعه وقوته وتاريخه وتطوره، لا بد له من هذا الرصيد، ليضع القصيدة في موضعها بين أنواع الشعر وعصوره ومراسل تطوره، ويلقيان القصيدة بنهرها، كالتحاضي يقرأ ملف القضية وهو مزود بالقوانين ومطلع على الأحكام وأساليب القضاء، ولكنه لا يحمل حكماً مسبقاً على القضية، إنما يتعامل معها مستقلة عن غيرها ومن داخلها.

وهذا المبدأ يعني الإفراز للأثر بحضوره وشخصيته واستقلاله، وهو يعني الاحترام، والمشكلة أن الإنسان ينظر إلى أي موضوع أو أي فكرة أو إلى أي إنسان وفق حكم سابق، فإذا دخل مواطن على موظف مثلاً في زي بدوي حكم عليه فوراً من زيه، وإذا تكلم معه بلهجة منطقاً ما حكم عليه فوراً من لهجته، بل يكفي أن يلقي عليه التحية لينحدم من التحيه التي يحيمه بها، وهي كلها حالات غير صحيحة ولا سليمة، وكما يقال في المثل: «المكتوب يفكر من عركاه»، وهو مثل خاطئ، فيه كثير من استباق الأمور، والحكم على الكل من خلال الجزء، والحكم من غير معرفة ولا اطلاع.

وهذه هي مشكلة الشعر العربي المعاصر، بل هي مشكلة القارئ العربي، تذكر له اسم شاعر، فيفكره على الفور ويرفضه، ثم تساله إذا ترفضه، فيجيبك: لم أسمع به، وهكذا تجد معيار الجودة عند القارئ المادي هو سماعه باسم الشاعر، وهذا السماع لا يدل على قراءته لشعر الشاعر، إنما يدل على مجرد السماع،



صوتك الذي من روحان وكثر  
زهره البهوج

المتناسل من القصب والعمل  
هذا الأرقض الأبيض القرافي

الفيض المطرز بكابة قمر  
وشعر درجسة

منديل القبلات هذا  
وردة النحاس والذهب

رغيف الهواء الساخن  
هذا البنفسجي صوتك

ذات صبا ذات مساء ذات ليل  
أه يا حبيبتي

تحت آية حجر يطن الهواء الأبله  
هذا الصوت.

إن المتلقي لهذا النص لا يمكن أن يبحث عن مشابهاة أو مقابلات أو قرب أو بعد، إنما يحس ويفعل ويدرك الجمال في هذا الصوت وفي الكون كله، لأن هذا الصوت هو جزء من الكون كله، فالرؤية هنا كلية شاملة، وليست جزئية محدودة، وكذلك يجب أن تكون رؤية المتلقي. إن الإجراء البلاغي بمفهومه التقليدي لا يمكن وحده أن يساعد على تذوق تلك الصورة والإحساس بها، بل لا بد من معايير ومفاهيم جديدة، بعيدة عن التقسيمات العقلية والمنطقية للبلغة، وأ سيما في مراحل درسيها المتأخرة التي خرجت بها من اللغز والإبداع إلى النمو والمنطق، وأرهقتها بالتقسيم والتفريع والتعريف، وتكرار الشواهد المعروفة، وحولتها إلى إجراء عقلي، وابتعدت بها عن نواحيها الصافية عند عبد القاهر الجرجاني وأمثاله.



وهنا سوف تثور فوراً غيرة القارئ على الشعر القديم، وسوف يظن أن في هذا دعوة إلى التحلي عن الشعر القديم، أو يظن أن في هذا تفضيلاً للشعر الحديث على الشعر القديم، الأمر ليس كذلك على الإطلاق، فلا أحد يستطيع أن يلقي الشعر القديم، وأنجاهل من يفعله عليه الشعر الحديث، الأمر لا يتعلق بإنفاة ولا مفاضلة، إنما يتعلق بأشكال من التعامل مع القديم والحديث، فلا بد من التعامل مع القديم وفق قيمه ومفاهيمه وتقديره بالقياس عليها، ولا بد من التعامل مع الحديث وفق قيمه ومفاهيمه الجديدة وبالاتفاق منها، ويبقى الجيد جيداً والضعيف ضعيفاً، في القديم أو في الجديد، وفي القديم شعر ضعيف كثير، وفي الحديث شعر ضعيف أكثر، ولابد في الحالتين من إعطاء كل ذي حق حقه، بالاتفاق من داخله، ومن الإقرار بالتطور.

ولا بد في الواقع من النظر إلى الشعر في سيرورته عبر الزمن وصيرورته، فالشعر حركة في الزمان وفي المكان،

وهو في تغير مستمر، وليس الشعر كتلة واحدة، ولا نمطاً واحداً ولا نوعاً واحداً، هو جنس أدبي، ولكنه يضم أنواعاً مختلفة، فنية التفاضل والأراجيز والشعر التعليمي والموشحات والبدعيات والرباعيات والمخمسات، وفيه شعر الحكمة والمديح والفلز والهجاء والفخر والثناء، وكل غرض من هذه الأغراض أو نوع من تلك الأنواع مختلف عن غيره، والشعر مختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة، وفي كل عصر أو في كل بيئة مفاهيم وأنماط وفيه مختلفة ومتغيرة، ولا بد من ملاحظة الفرق بين عصر وعصر ومرحلة ومرحلة وبيئة وبيئة ونوع ونوع وشاعر وشاعر، بل لا بد من ملاحظة الفرق في شعر الشاعر نفسه بين مرحلة من عمره ومرحلة أخرى، وأولى مهمات القدر ملاحظة الفرق.

ولعل أبرز سمات الشعر الحديث أنه شعر مقروء، يقرأه القارئ الباعين، يقرأه وهو خال وحده، يتأمله، ويفكر فيه، ومن أبرز سمات الشعر الحديث أنه شعر يكتب ولا ينظم، يكتبه الشاعر باليد على الورق أو على الحاسوبي، في حين كان الشاعر في القديم ينظم الشعر، ينظم وهو يسير في حديقة أو في شارع أو في بادية، ينظمه ويصنط ما ينظم، وقد يدونه بعد ذلك وقد لا يدونه، ثم يلقيه على جمهور المستمعين، وهم جمهور واسع عريض، ولابد أن يهزم بإيقاعه الصلح وموسيقاه، ولا بد أن يضمن وصول الشعر إليهم، وتأثيره فيهم، بل لا بد أن يطعن إلى قلوبهم له فور سماعه، وكذلك هي أدواق الجمهور وكذلك هي رغباتهم، فهم يريدونه شعراً واضحاً مفهوماً يدركون مقاصده فور سماعه، ولا ضرورة لإعادة قراءته، ويريدون أن يطربوا له، بل لا الجيد فيه ما يهزمه ويطربهم، فالشعر عندهم من الشعور، أي من العاطفة والانفعال، وفق تصورهم وفناعتهم، وإن كانت كلمة شعر في الحقيقة لا تدل على الشعور، إنما تدل على العلم والمعرفة، ومنه القول: لبت شعري، أي لبتني أعلم، ومنه القول: أشعره بالأمر، أي أعلمه، والنلم هنا يعني في الحقيقة المعرفة القائمة على كل القوى من عقل وشعور وعاطفة وانفعال ووعي وإدراك، ولقد تطور العصر، واختلف نمط الالتقي والإبداع، فاضمحى الشاعر يكتب والمتلقي يقرأ، كان الشعر موجهاً غالباً إلى الأذن، فأضحى موجهاً إلى العين، كانت الوسيلة السماع، فأصبحت القراءة، ومع القراءة تكون المأودة والمراجعة، ومن هنا مال الشعر إلى الهمس، وانطمت نحو العمق، ودخل في الصموية والصموش والتشديد، وهذا ما يمكن أن يدعى الانعزال من الشافية إلى الكلية، وهو انتقال أحدث تغييرات كبيرة في الشعر.

وعندما كتب الحديث القديم وطبع، لم يطبع على الشكل الذي كان يجب أن

يطبع عليه، فقد طبع في جدولين، مراعاة للعرض، فزوج على شطرين، وكان حقه أن يطبع وفق الندفقة الشموية، ووفق انتهاء الجملة، ولذلك يضطرب كثير ممن يقرأون الشعر عندما يبقون في الحالات كلها عند نهاية الندفقة الأولى من القصيدة، وفي كثير من الحالات يضيق للمنى، إذ يكون من حق القراءة الصحيحة في بعض الحالات وصل الشطرين، والوقوف في المكان الذي يتم فيها المعنى، ومن ذلك قول الشاعر زهير بن أبي سلمى في معلقته يمدح فيها هرم بن سنان والحارث بن عوف اللذين أوقفا

الحرب بين عسى وذبيان وتحملتا ديات الفتلى، يقول زهير:

سعى ساعيا غيظاً بن مرة، بعدما  
تبرول ما بين المشيرة بالدم  
فاقصمت بالبيت ذي طلاف حوله رجال،  
بنوه من قريش وجهم

يمنها لثعم السيدان وجدتها  
على كل حال من سحيل ومبرم  
تداركتما عيساً وذبيان، بعدما  
تقاتلوا، وتوقوا بينهما صطر منضم  
وقد قلتما: إن ندرك السهم، وأرماً  
يما، وممروف من القول نسلم

إن الوقوف في قراءة الأبيات السابقة عند نهاية الشطر الأول غير صحيحة، لأن المعنى لا يتم، والندفك الشموي لا ينهي، والوقفات الصحيحة هي عند الفواصل التي وضعت في داخل الأبيات، وكان من حق الأبيات أن تكتب على أسطر، كما يكتب الشعر الحديث، ومما لاشك فيه أن الشاعر زهير بن أبي سلمى كان لا يفتق في إنشاده الأبيات السابقة عند نهاية الأسطر، إنما كان يفتق في مواضع أخرى يتم فيها المعنى، ولكن من أسف أن بعض القراء سيرهضون هذا وينكروونه، وقد يدونه تشويهاً للتراث، ذلك لأنهم وجدوه على هذه الحالة قافو، وقد يقولوا التنبير، والمشكلة أنهم لم يسموا زهير بن أبي سلمى ينشده.

لقد طبع الشعر القديم وفق الوزن، ولم يطبع وفق المعنى، يؤكد ذلك أن بعض الأبيات يوضع فيها بين الشطرين حرف مهم للإشارة إلى أن الشطرين متصل أحدهما بالآخر، والواصل بينهما هو كلمة واحدة تقاسمتا تقسيمات، وهذا يؤكد أن الطباعه تراعى الوزن والتفصيلة، من ذلك قول المرعي:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض  
لا من هذه الأجداد  
وقد يطبع على هذه الصورة،  
خفف الوطء ما أظن أديم ال  
أرض إلا من هذه الأجداد

والنافية من هذه الملاحظة التنبيه على أن ما يعجز الشعر الحديث من الشعر القديم ليس الوزن ولا طريقة الطباعة، فقد ظن بعض القراء كما ظن بعض المشاعر أن طباعة الشعر على أسطر تجعل منه



الربيعي

في خضمها، ليعاني ويحس وينفعل ويشعر،  
يهد عيش التجربة كما عاشها الشاعر،  
وبذلك كان على القارئ المعاصر أن يتعبه  
لا أن يطرب، وكان على القارئ المعاصر أن  
يلتني وأن يعيش وأن ينفعل، لا أن ينتظر  
الخلاصة أو النتيجة أو الحكمة، وكثير  
من القراء لم يتقادوا هذا، ومن هنا حدثت  
الفاصلة بين المثقفي والمبدع، وهذا كله في  
الغالب الأعم، إذ قد تجد في الشعر القديم  
من يلخص التجربة، ومن يصورها، وكذلك  
الأمر بالنسبة إلى الشعر الحديث.

لقد اختصر أبو الطيب المتنبي التجربة  
واختصرها في بيت الحكمة، حيث يقول:  
ما كل ما يتمنى المرء يدركه  
تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

ولكنه في بيت آخر ينقل التجربة ويضعها  
في خضمها، حيث يقول:

أطمان خيلاً من فوارسها الدهر  
وحيداً وما قولني كذا وسمي الصبر  
فهو في البيت الأول يلخص الفكرة،  
وينقل الحكمة، ويستشهد عليها بصورة من  
الطبيعة، ليوضحها ويؤكدها، ومدار العملية  
هو العقل والتفكير، والشرح والتأكيد، ولكنه  
في البيت الثاني يصور التجربة، ويصوغها  
في صورة، ولا يستقل الصورة عن التجربة،  
ولا تستقل التجربة عن الصورة، فهما  
متلاحمان، وهي صورة جديدة مدسمة،  
لا تلتصق بها القدرة على التأمل ولا  
تنهي، والبيت لا يلخص التجربة في فكرة،  
ولا يصوغها في حكمة، ويترك القارئ  
ليعاني ويحس وينفعل، ويشارك ويكرر،  
ويستخلص ما يريد من فكر. واختصر  
التجربة أبو العلاء المدي، فقال:

تعب كلها الحياة فما أصعب  
الأ ما راضٍ في ازدياد  
ولكنه كان قد صور التجربة في بيتين  
آخرين، فقال:

ولو أني حببت الخلد فرداً  
لما حببت بالخلد الأفراد  
فلا هملت علي ولا يراضني  
سحابك ليس تنظمك البلايا

ولعل الشاعر كان أكثر قدرة على  
التصور في البيت الثاني، وصورته تحمل  
الغنى، وتنقل التجربة، وهي الدالة والعمدة  
والوجبة، وليست زائدة ولا يمكن فصلها  
أو شرحها، وإنما هي خطاب كلي للمقل  
والحسن والانفعال دفعة واحدة.

ولقد نقل ابن الرومي التجربة وصورها،  
 ووضع المثقفي في خضمها، حيث قال

إليها وهل بعد العناق تدان  
فيشتد ما ألقى من الهيمان  
ليشفي ما ترشف الشفان  
سوى أن يرى الروحين يتجانان

القواعد والأصول، ويصنعون شعراً جديداً،  
ومرة أخرى يكر الزمن، ويستخلص النقاد  
القواعد والأصول، ثم مرة أخرى يأتي  
شعراء مجددون، ويرفضون ما وضع  
من قواعد وأصول، وهكذا دواليك، أما  
الشعراء الذين تقيّدوا بالقواعد والأصول  
فقد كانوا مثقلين، ونسيهم الزمن، وإذا  
كان ما يزال يذكر بعضهم، فلأسباب أخرى  
لا تتعلق بالشعر.

ولقد تطور الشعر العربي الحديث  
ويتطور المجتمع، فقد تطور المجتمع،  
وانتقل من البساطة إلى التعقيد، وتراكمت  
مشكلات العصر وتزاحمت، وصعب  
التعبير عنها، لكثرتها وتعقيدها وتزاحمها  
وتداخل بعضها في بعضها الآخر، ومن هنا  
أصبحت تجربة الشاعر معقدة ومركبة،  
وأصبحت رؤيته رؤية انفعالية وجدانية  
علمية، فيها قدر من الموضوع، وأقدار  
من الموضوع، فأصبح من الصعب أن يعبّر  
كما كان الشاعر القديم يعبّر، فمال إلى  
الغموض والرمز والتلميح، بل أراد أن يضع  
المثقفي في خضم التجربة، ليعيش المعاناة  
منه، فالشاعر الحديث لا يريد أن يعطي  
رأيه في القضية، ولا أن يلخص موقفه  
من المشكلة، ولا يريد أن يصوغ خبرته  
في مقولة أو حكمة أو خلاصة، إنما يريد  
للمثقفي أن يعيش التجربة ببساطة الشعر،  
ولذلك لا يقوم الشعر الحديث على الفكرة  
أو المني، ولا يقوم على الخطاب المباشر،  
ولا يقوم على تحديد الغرض أو الموضوع،  
إنما يقوم على التجربة، لا يلخصها، ولا  
يختصر الحكمة منها، إنما ينقل التجربة  
ويصورها، يضع المثقفي في بحرانيها، يلقه

شعراً حديثاً، فأخذوا يوزعون بعض  
قصائدهم ذات الشطرين على أسطر  
كثيرة شعر التفعيلة، كما طن بعض  
الشعراء أن كتابة الشعر على أساس  
التفعيلة يجعل منه شعراً حديثاً، وهذا  
الطن غير صحيح أيضاً، لأن طباعة  
الشعر على أسطر أو كتابته وفق  
التفعيلة لا تجعل منه شعراً حديثاً،  
فالمشكلة ليست في الوزن ولا البحر ولا  
التفعيلة، إنما المشكلة في أمور أخرى  
تجمل من الشعر شعراً حديثاً.

ومن أمثلة ذلك الأسطر التالية  
للشاعر سليمان الميسر:

غويوب  
ترتبي فيها غيوب  
وأسرا  
بوشوشة تدوب  
أمد على التلال أهاك عمري  
نضيق على النثرى .. أنا والغروب  
بلادي

أي رابعة أغني؟  
وأي مجال التمسعي أجوب؟  
المقطع متألق، والشاعرية فيه عالية،  
والخيال متبحر، والمطابقة نحو الوطن  
مترهبة، والإيقاع صارخ، ولكن المقطع  
لا ينتمي إلى الحدائق، هو شعر تقليدي،  
وكتابه على أسطر تنطق وطريقة الإلقاء،  
وتسجيبت للديقات الشعرية فيه، ولكن  
هذه المطابقة لا تخرج به عن التقليدية،  
ولا تدخل به في شعر التفعيلة، فالمقطع هو  
في الحقيقة ثلاثة أبيات من البحر الوافر،  
وقد وزعت على أسطر، وكان المرجو لكل  
الشعر العربي أن يضع على هذه الطريقة،  
وفق الدقة الشعرية، ووفق اكتمال المني،  
لا في شطرين وفق التقطيع العروضي،  
ولكن بما أن الشعر العربي ذي الشطرين  
طبع كله في شكل جدولين، فإنه كان من  
الأحرى بهذا المقطع أن يلغى في ثلاثة  
أبيات، مقسمة إلى أسطر واضحة، ولعل  
هذا يؤكد ثابته أن المصادفة ليست في  
الشكل ولا في الوزن، إنما هي في أمور  
أخرى تجمل من الشعر حديثاً.

لقد كان الشعر على مر التاريخ في حالة  
تطور مستمر، وهو يتطور بتطور المجتمع،  
ومن الغريب أن يقر بعض القراء والدارسين  
لشعر القدماء تطوره في حين ينكرون  
على الشعر الحديث تطوره، وهم يزعمون  
أن الشعر القديم قام على قواعد وأصول،  
في حين لم يمتلك الشعر الحديث مثال  
هذه القواعد والأصول، وهم في الحقيقة  
واهمون، فالشعر القديم في عصوره كافة لم  
يقم على قواعد وأصول، إنما تطور الشعر  
وتنوّع واختلّف من مرحلة إلى مرحلة، ويبد  
انتهاء كل مرحلة كان النقاد يستخلصون  
القواعد والأصول من المرحلة السابقة،  
ويأتي الشعراء الجدد، فيرفضون تلك

اعتاقها والنفس بعد مشوقة  
وانتم قاهما كي توث حرارتي  
وما كان مقدار الذي بي من الجوى  
كان فؤادي ليس يشفي غليله

ومنه قوله يصور الخروج باكراً في يوم شتوي غائم مع المصعب لشرب الخمرة:

وساق صبيح للصيبح دعوته  
يطوف بكاسات العقار كأنجم  
وقد نشرت أيدي الجنوب مطارفاً  
يطرؤها قوس الصباح بأحمر  
كأنبال خود أقبلت في غلاليل  
مصفية والبعض المصّر من بعض

إن ابن الرومي في كل من المقتطفين السابقين يصور حالة يعيشها، ويجعل المقتطف يعيشها، ويحس بها، وخلاف ذلك قول جرير:

إن العيون التي في طرفها حور  
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به

إن الشاعر في البيتين السابقين يتحدث عن تجربة ويعبر عنها، ولكنه لا يصورها ولا ينفذها، إنما يوصلها إلى خبر ومقولة وفكرة، ومن هنا الفرق بين شعر التجربة وشعر الفكرة، ولكل منهما جماله وقيمته، ولكل منهما من يجب به دون الآخر، ولكن لا بد من تقدير هذا بمقيار وتقدير ذلك بمقيار، ولا يمكن أن يلقي أحدهما الآخر، كلاهما شعر، ولعل في البيتين التاليين ما يوضح الفرق بين التجربة والفكرة، يقول الشاعر:

ألا ليت الشباب يعود يوماً  
فأخبره بما فعل المشيب

ويقول شاعر آخر:

أتت وحياض الموت بيني وبينها  
وجأت بوصل حين لا يتسع الوصل

وواضح أن البيت الأول ي طرح فكرة، وهي تحمل قدراً غير قليل من الانفعال، وفي البيت حركة، وإحساس بالألم، والبيت الثاني يصور خبرة وتجربة، ويعبر عن حالة، وهو يعيد عن تقديم فكرة أو خلاصة، وفيه تناقض مؤلم. والفرق بين البيتين أن الأول يقول شيئاً محدداً منها، في حين يوحى البيت الثاني بعمان وقيم وأفكار لا نهاية لها، إذ ليس من الضروري أن تكون من جات المرأة، ولو أنها كانت المرأة لكانت تحتل تأويلات عدة.

ومن الممكن أيضاً أن نهمز بين شعر يعبر باللفة المادية المباشرة، ولا يأتي بصورة، وشعر يعتمد على الصورة أساساً، ويجعلها حاملة للمعنى، ومعبرة عنه، ومن النوع الأول من الشعر قول الشاعر ابن الفارض:

قلبي يحسنتي بأذك متلفي  
مالي سوى روجي ويأذل نفسه  
فإن رشيبت بها فقد أسففتني

وهو يوض عن الصورة بركة اللفظ وسهولته، ورسالة الإيقاع وليوته، ولطف المعنى، ودقة الملاحظة، ومن الشعر الذي يعتمد على الصورة في المقام الأول قول أبي تمام:

وغرّبت حتى لم أجد ذكر مشرق  
خطوب إذا لقيتهن ردفتني  
وكنت امرأة ألقى الزمان مسلماً

فالشاعر يعبر عن شكواه من زمن عصيب لا يحقق أماله، فقد جاب الآفاق، ولكن المصائب نالت منه، وكان يائس الزمان ويصالحه، ولكنه أدرك أنه لا أمان للزمان، فاقسم أن يستعده. وهو يسوق هذه الأماني في لغة شعرية قوامها الصورة، فالمصائب كآثار محاربة، والزمان محارب صنفيد لا يد من منزلته.

وفي الشعر الحديث يمكن أن نجد شيئاً من هذا القبول، ففي القصيدة التالية للشاعرة ملك عبد الميزيز نجد التعبير بلغة عادية مباشرة لا مسورة فيها ولا خيال، حيث تقول في قصيدة عنوانها: "شيء ما":

ويريطني إليك ..إليك شيء ما  
عجيب في تداعيه

لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك؟  
والقصيت الشنّاع عن السندوب السود

والنضجات؟  
وكشفت الفروح النافرات ومورة السوءات؟

وقلت: «إليك...هانا...هانا...هاناظري...  
ارتاح إن أعري امامك هاناظري جرحي ؟

ورغم الجرح والالام تدانيتها  
ولو في لحظة عبرت

ريسات الضنك وحده بيننا أضطى كنوز  
أمومي

والطبعة السمحاء والغفران  
وددت لو احتضنت جراحك الشوهاة

لو رطبتها داويتها بالفهم بالتحنان ..  
ولكن ظل غل الخوف في صدرك

وظل هناك ركن في غفائي القلب تخفيه  
لداريه ..وخشي لو وضعت يدي عليه

عرضته للثور صارحته  
وعاد الزيف يلقى ظله بشعاً.

بغير ضرورة عرضت  
وراسب عاده رسخت

فباعد بيننا التي ظلال الموت والهجران  
ويذلت الكنوز الثرة المغطاة في صدري

بيتر مرة في القلب.  
ولكنني وقد أرخى الزمان حباله ..سكنت

مواصفه المبرية وارثي الهي  
أضل أراك يريطني إليك ..إليك شيء ما

عجيب في تداعيه  
لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك

والقصيت الشنّاع عن السندوب السود  
والنضجات.

فالقصيدية تتمتع على لغة واضحة  
مباشرة، صورها قليلة جداً، ومألوفة، ولا

جديد فيها، ولا رمز فيها ولا تمثيل ولا  
غموض، بل هي أقرب إلى التثنية، والذي

أكسبها الشعرية هو رقة مانياتها، والحركة  
النفسية التي تتضمنها، والخصوصية

الانثوية التي تشف عنها، وما فيها من  
تماسك ووحدة قائمة على أسلوب القص،

فالقصيدية تتحدث فيها المرأة عن [عجائبها]  
برجل صارحها ذات مرة فتعلق به ومنحته

عواطفها، ولكن الرجل نفسه ظل ينفي  
شيئاً ما، بسبب عادات اجتماعية، فنضبت

منه، وحده شيء من البعد بينهما، ولكن  
الزمن مر، وهذا غضب المرأة، فباتت إليه،  
وتكررت أنه كان قد صارحها ذات مرة.

وللشاعرة نفسها قصيدة أخرى حاظفة





صمد الصبور

تفرقت خطواتنا، وانكثفت  
على السلاسل القديمة  
ثم فزلنا للطريق واجمعين  
لما دخلنا في موابك البشر  
السرعين الخطو نحو الغيب والمؤونة  
السرعين الخطو نحو الموت  
في جبهة الطريق، انفلتت ذراعها  
في نفسه، تباست، فزقنا مستعجل بشد  
حفلته  
في آخر الطريق نقت - ما استطعت - لو  
رأيت ما لون عينيها  
وحين شارفتا ذرى الميدان، غمغت بدون  
صوت  
كانها تسألني... من أنت؟

بالصور والرمز وهي بعيدة الإحساس،  
عنوانها "انتظار"، وفيها تقول:  
جزيرة منزلة  
ترقب في الليالي الناجية  
بصيص نور من سفينة مرتجلة  
لعلها تحط صهبا العتي في لرمال  
على الشواطئ المنزلة  
وتحمل الألفة والمأونة.  
جزيرة منزلة  
قاحلة مرتجلة  
تريد أن تسمع هشفة الأطياف  
على ربي الأشجار  
وأن تدرى الأعشاش في احضانها  
مشتبكة

تدب الألفا بالحب بالأشعار  
جزيرة منزلة  
مشوقة مبتهلة  
تريد أن تحضن هذا المدى الجوار  
أن تعبر البحر  
إلى الشواطئ المبتلة  
وترتي في حضنها مشتملة  
بالوجد والانتظار.

من رأسها لرفها  
والطيرة من منظر الحريف  
ترقب في ظلال جفنها  
والنفس المستعجل الحفيف  
يشوق في حلمتها  
وقفت قريبها، أحسها، وألفها، اشمها  
النفس نبض ونسي  
والروح صوفي، سلب الين  
أقول، يا فلسفي، إله الله عشتي حين بل  
غريتك.

جائعة فقولتك  
تاهت فمد خيط جملة يضيء لك  
يا جسمها الأبيض قل، ألت صوت؟  
فقد تحاورنا كثيرا في الماء  
يا جسمها الأبيض قل، ألت خضرة منونة؟  
يا كم تجولت سعيدا في حبالك  
يا جسمها الأبيض قل، ألت خضرة؟  
فقد هللت من حواف ترمرق  
سقايتي من الماء والحباب والزيت  
يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة  
تبارك الله الذي قد أبدعك  
وأحمد الله الذي ذات مساء  
علم جفوني وصنعك  
على رأينا الشمس في مفارق الطريق  
مدت ذراعها الجميتين  
مدت ذراعها المخيفتين  
وعزت أصابع المدينة المدنية  
نقز زجاج عشنا، كأنها تدفنا  
نذهب، أين؟  
تضايكت أكفنا، واعتقت  
أصابع الجين  
تعاثت هفاهنا، واقتربت  
في قبلة بليّة منومة

فالقصيدية تقوم على الرمز، ولا تخلو  
من غموض شفيف، وهي ذات حركات  
ثلاث، تقوم على التحول، فالجزيرة  
المنزلة ترجو أن تمر بها سفينة، ثم هي  
ترجو أن ترى الأطياف تملأ فضاءها، ثم  
هي ترجو أن ترتقي في الشاطئ لتلتحم  
بالأرض، ويمكن أن تكون هذه الجزيرة  
تعبيرا عن الضجر من العزلة والرغبة  
في الاتصال بالآخرين بالمعنى العام،  
ويمكن أن تكون تعبيراً عن شوق المرأة إلى  
الرجل والأسرة والبيت والأولاد والاتصاف  
بنصفها الآخر، والمودة إلى الرجل الذي  
خلقت من ضلعه، كالجزيرة التي فصلت  
تثير الخيال، وتفتح متعة فنية من خلال  
أن تكون تعبيراً عن حب للإنسان والحياة،  
وتظل القصيدة قابلة لتأويلات عدة، وهي  
تثير الخيال، وتفتح متعة فنية من خلال  
وجدانها وتماسكها وما فيها من تطور ونمو  
بالإضافة إلى الغموض.

وما يمتاز به الشعر الحديث هو وحدة  
الموضوع ووحدة القصيدة وتماسك  
عناصرها، بل إنه لا يمكن فهمها إلا من  
خلال النظر إليها نظرة كلية شاملة، وغالباً  
ما يكون الغزى والهدف في ختام القصيدة،  
فيكون مفتاح القصيدة في الختام لا في  
المفتاح أو المطلع على نحو ما هو سائد  
في معظم الشعر القديم، ومن أمثلة  
ذلك قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور  
عنوانها "أغنية من فينا"، وفيها يقول:  
كانت تدام في سريري، والضباب  
منسكب كأنه وشاح



والقصيدة تمتاز بأسلوب القص، وهو ما  
منح القصيدة وحدتها وتماسكها، كما تمتاز  
بالوصف المدحش للجسد، والصبر الجديدة،  
والاعتبير عن تناقضات المدينة، فالشمس تمد  
ذراعيها الجميتين الخيفتين، وجموع البشر  
تحت الخطى نحو الخبز والمؤونة وهي في  
الوقت نفسه تخط الخطا نحو الموت لأنها لا  
تعرف سوى المادة ومتطلبات الجسد، وليس  
بالخير وحده يحيى الإنسان، وتلك الجوع  
البشرية لا تملك تطلعات سامية أو أخلاقاً من  
الفن والروح والمعن، بسبب انغماسها في  
متطلبات العيش اليومي، وهي التي قضت  
على مفهوم الحب، ويلاحظ في القصيدة  
غياب الزمور والورد، وهي من علامات  
الحب والتواصل بين المحبين. والقصيدة  
تتجاوز مفهوم الغزل لتعبر عن موقف من  
العالم والحضارة الغربية، وبذلك تنمو

وهي مبنية على البحر المنسرح، وهو من الجور العربية القليلة الاستخدام، مما يدل على ندرة هذا الموقف في الحياة، وثابتة الحياة إليه.

ولعل في القصيدة السابقة ما يؤكد أن المحاولة لا تتعلّق بالوزن أو القافية، مثلما ظن بعض الشعراء أو بعض المقلّين أو بعض النقاد، كما لا يتعلّق الأمر بمصنوع الوزن أو غيابه، ولا يتعلّق بقصيدة البحر أو قصيدة النضال، ومن المؤسف أن الأمر تحول عند كثير إلى هذا الأمر، وشدا مشكلة المشكلات، وما هو كذلك، إنما هو انحراف عن القضية، وتشويه لها، إن كثيراً من شعر النضال أو من قصيدة النثر لا يحقق مفهوم الحداثة، ولا يحقق مفهوم شعر النضال أو مفهوم قصيدة النثر.

في بداية هذا الفصل كان السؤال: كيف نقرأ قصيدة؟ وسبق القول: هذا هو السؤال الذي يفشل أن يطرح أولاً، ولن يكون السؤال: كيف نقرأ الشعر؟ ولن يكون: كيف نقرأ القصيدة، لأن الشعر على أنماط وأنواع ومذاهب واتجاهات وطرق مختلفة متنوعة، ولأن القصيدة على أنواع وأشكال وأبنية أكثر تنوعاً وأشدّ اختلافاً، ولذلك فإن قصيدة من قصيدة تختلف، وإن شعراً عن شعر يختلف، وبداية لا بد أن يكون السؤال: كيف نقرأ قصيدة، لأن لكل قصيدة ذاتها وخصوصيتها، ولعل أول خطوة في قراءة القصيدة هو إدراك اختلافها عن غيرها من القصائد، وربما كان من الخطوات الأخيرة مقارنتها بنهرها، لرؤية مدى التميز والاختلاف.

والإقرار بالنقاط السابقة إن تم يقتضي الإقرار بحق الاختلاف، أي أن يكون هذا الشاعر مختلفاً عن ذلك، وأن يكون شعر هذا المصنوع مختلفاً عن ذلك، وعلى الرغم من منطقية هذا الحجاج والنقاش، فإنك تجد القارئ بعد هذا كله يريد للشعر الحديث أن يكون كالشعر القديم، ولأن دل هذا على شيء فإنه يدل على عقل سكوتي يرفض الحراك، يراه من حوله في كل شيء، وقد يقدره في أنماط الحياة كلها، في المأكّل والمشرب والملبس والسيارة والهاتف الجوال وهي الحاسوب اللابت والمحمول والبريد الإلكتروني والطلاوة والاصراع ومعاملات القلب الفصح، وغير ذلك من أشكال الحياة، بل يقدر في القصص والرواية والمسرح ويتقبله ويحبب به، ثم بعد ذلك كله يرفضه في الشعر. المشكلة ليست في الشعر الحديث ولا في الشعر القديم، المشكلة في المتلقي الذي لا يتعامل مع الشعر القديم التعامل الصحيح، ولا يتعامل مع الشعر الحديث والتعامل الصحيح، لا يقرأ هذا ولا ذلك، والمقصود بالقرارة النقدية المنتجة التجديد.

كتاب وأكاديمي من سوريا

الزغم من إسدال الستائر فإنه يرى عينها الفهريتين دالة على الحب وعلى خطاب أعماق المرأة، والنوص في داخلها من خلال عينها، ثم يمضي إلى العمل مع الجموع الزاحفة المشنونة بمشغلات العيش، ولكنه لا يفقد المرأة ولا ينساها، بل يرجع إليها في آخر النهار ليحيط طرفيها مثلما يقبل المرأة طرفي لوب أمه أو طرفي ثوب خيم، وفي هذا دالة على تقدير المرأة، بل تقديرها، فهي الخلاص. إن القصيدة تعبير عن رؤية شريفة، وتدل على عفة وحشمة وخجل، وتؤكد الرؤية الريفية للحياة، وهي رؤية رومنتيكية، لا تخلو من مثالية، وإلى مثل هذه الرؤية يحتاج العالم الذي حول المرأة إلى سلمة وجعلها صورة غلاف ووسيلة لترويج بضاعة، بل جعل منها بضاعة في كثير من الحالات، وشغلها بصنع شعرها وتغيير لون عينها وجعل جل اهتمامها ينصب على أزيائها وجسمها ومشكلات الغذاء والنعافة، وهو يزعم أنه يدعو إلى تحريرها، وهكذا يجعل الشاعر المرأة جزءاً من المالم كما يجعلها طريقاً للخلاص من زنت المالم بالانتماء بها حياً والعيش مما يهدأ عن تعقيدات المدينة، وقوام القصيدة المعقوبة والبراعة،

إلى قرية لم يطأها البشر  
تضن علينا، ولا النجف جف  
من اللورد باحتة، والنصف  
وغربتنا الحرقا المنتظر  
وفرشته من خربير الضام  
ومضحت كغفك بالعنبر  
وغفك من الذهب الأصفر  
توجدان في وجهك المستهام  
أفق، غمر النور وجه الوجود  
زحاما من الأرض حتى السماء  
لمرحة البله والأغبياء  
وكوخ نظيف، وثوب جديد  
ولم تفتقر في الزحام البليد  
لأنك انت رجالي الوحيد

الشاعر يدعو المرأة  
إلى العيش في قرية  
بعيدة عن المدينة  
حيث البراعة والنقاء  
والحب وحيث العيش  
على عطاء الطبيعة  
لا عطاء المدينة

المرأة في القصيدة جزءاً من العالم، وجزءاً من مشكلات الحياة والجميع والحضارة، وبذلك تحمل القصيدة رؤية كلية، وتتجاوز مفهوم الحب والفزل إلى التعبير عن موقف حضاري.

وهنا يمكن الكلام على البعد الموضوعي، وهو أن الشاعر لا يغير من ذاته الشخصية التاريخية، وإنما يغير من ذات فنية، وهو لا يورث سيرته، ولا يكتب عن نفسه، وإنما يضع بين ذاته وموضوعه مسافة، ويأجله بموضوعية فنية، ليعبر من خلاله عن حالة وموضوع لقضية، وهذه إحدى سمات الشعر الحديث، الذي يسمى غالباً إلى التعبير عن حالة وموقف كلي أكثر مما يغير مباشرة عن ذات الشاعر.

ولما قصيدة أخرى للشاعر نفسه، تحمل مثل تلك الرؤية الشاملة، وفيها توضع المرأة أيضاً في قلب تلك الرؤية، لتندرج جزءاً من الحياة نفسها، وليست مجرد وعاء للذات أو موضوعاً للفزل، وفي القصيدة غناء للمبراة والحب والحياة الريفية وعودة إلى النقاء والحب، وهي أيضاً تعبير عن قضية وموقف، وليست تعبيراً مباشراً عن الشاعر، يقول الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "سونا":

ولا تفسخي لنا ذاهبين  
نسحبا على بقايا، لا الحياة  
ونصنع كوخاً حواله تل  
ويا فنتني، سامي رختي  
وكان سريرك من صفد  
وطوقت جديك بالياسمين  
وتوبك خيط من المولدين  
وتزخي الستار وفيروزان  
وابقطني صاحبي (يافلان)  
ودوى القطار وماج الطروق  
يساقون والموت في مرصد  
أجل الزميف، وظل وريف  
وهي العصر فشلت يا فنتني  
وقبّلت توبك يا فنتني

فالشاعر يدمو المرأة إلى العيش في قرية بعيدة عن المدينة حيث البراعة والنقاء والحب وحيث العيش على عطاء الطبيعة لا عطاء المدينة، ويدعوها ألا تشغل بتلك الموارض، وهو يقدم لها الحب والورد والأزاهير، تمهيداً عن الحب، كما يقدم لها ثياب الحرير دالة على جمالها الفاتن الذي لا يصبر به، ولا يصفه، إنما يكتي عنه، كما إنه لا يبرها عن الغرائز ولا يذكر جسمها ولا يذكر مفاتها، بل يسدل الستائر، دالة على الخسر والحياء والحشمة، وعلى



## سوق غنم

د. محمد ميهيروت

**تراثنا** بات في حكم المهيد بالانقراض. والأسرع انقراضا هي للوروثات الثقافية التي هي اليوم جزء من ذاكرة الناس. وهذه الذاكرة تحتاج لمن يوثقها ويحضر بها ويضع لها برنامجا وطنيا للتوثيق.

ثمة اتفاقيات وقعت عليها وزارة الثقافة مع اليونسكو. وهذه الاتفاقيات تحتاج إلى تفعيل ومباشرة سريعة في العمل. وهناك مراكز ثقافية تحتاج لمن يعيد الروح إليها لتنهض بمسؤولية أخلاقية تجاه مشروع الثقافة الأردني. لا تحضي الثقافة هكذا بدون تذكّر ولا تفقد لذاكرة الناس. ولا يمكن لنا أن نرسم خطوط التاريخ بدون التعامل مع فن التوثيق الشفهي ورصد الأشخاص الذين يحملون في وعيهم وذاكرتهم صور الماضي.

وهناك الكثير من الأمثلة. ومنها ذاكرة الناس أواخر العهد العثماني. وهي موحودة لدى نفيير قليل من معشري الأردن. وتناقلوها مع أبنائهم. ولو رصد هؤلاء الأشخاص فسندجهم لا يزيدون عن عشرين معمراً. هؤلاء يجب اللحاق بهم لتوثيق ذاكرتهم عن "هبة الكرك". وهناك جيل آخر من الذين شهدوا بناء الدولة الأردنية. في عصر الإمارة. وهناك الكثير من الأمثلة التي تحتاج لجهود خالصة لوجه الثقافة والوطن لتوثق.

ثمة حالة أشبه بالبيات والاستغراق في النوم. وثمة عادات وطقوس وقصص وخرافات وأساطير ما زالت حاضرة في قرانا وهذه تحتاج إلى توثيق علمي دقيق. وهناك الاماط والأنساق والتقاليد والأعراف. والأهم أوجه النشاط العام من جارة وحرف وصناعة. ومثال ذلك توثيق الحرف اليدوية والمنتوجات، والعاملين في جوانب الحياة المختلفة.

تصعد الثقافة ويرتفع نصيبها حين يكون هناك وعي بها. والذاكرة هي الجزء الأكثر أهمية في بنية النظام الثقافي. يجب التذكير هنا أن كثيراً من الأام الحية جمعت أساطيرها. وبعض منها قام منذ وقت قريب بتوثيق كتابات أبناء المدن على الجدران. وبعضها رصد مراع أغنامها وأسواق الغنم فيها وبيادر القمح. وبعضها رصد مواطن التجار وأماكن جمعهم السنوية وتتبع خطوط التجارة.

نحن نسأل ما الطريق الأمثل للوصول إلى توثيق علمي منهج قادر على إعادة الروح لذاكرة الأفراد عبر التواصل مع الماضي. لا حل إلا بزيادة الاهتمام بثقافة التاريخ الشفهي وتحولها إلى مشاريع عمل في الجامعات والمؤسسات الثقافية المعنية بحفظ تراث الوطن. ولا حل بدون قول جذري في النظرة إلى التاريخ والوثيقة ولا حل إلا بالتناقص الخلاق حول ترسيمات التاريخ الحي في نفوس الناس.

بعض الأشخاص العرب مجحوا في توثيق التاريخ الشفهي ومن ذلك التجربة السعودية والتجربة الليبية والتجربة الفلسطينية. وهي أمثلة واضحة. وقد كان هناك جهود في الأردن لكن لا اعرف أين ذهبت وهل هناك نية لتحويلها لمشروع مؤسسي أم لا؟ هناك جهود سابقة في الأردن. لكنها تحتاج لتراكم ليحول إلى مؤسسات.

النصوص الثلاثة يشمر في النهاية أن الكاتب لم يأخذ في سرد بطولي على نصيب وافر من الامتداد والتوتر والصراع والتشابك وغيرها من السمات التي ألفها القارئ في بلاغة الروايات؛ فإن ذلك لا يعني أن هذه النصوص انحصرت عن الجنس الروائي، بقدر ما يمكن القول إن صاحبها سعى إلى الإبداع داخل هذا الجنس بما يتناسب رؤيته الجمالية والاجتماعية التي نصبو إلى الكشف عنها في هذا المقال.

لقد عمد الكاتب إلى تشكيل نصوصه على نحو يوحي للقارئ بأن ما يقصه عليه السارد من وقائع وأحاسيس أمور حدثت له بالفعل في رحلاته الثلاث؛ أي إنه اعتمد في تشكيله لبلاغة التخيل الروائي بلاغات سردية أخرى من قبيل السيرة أو المذكرات مما يفسر هذه البلاغة المخصوصة التي أقدم عليها لإنجاز نصوصه الروائية التي تتراجع فيها ضرورات السرد التخيلي ومقتضياته المروعة.

وربما كان تصنفه لها في إطار الرواية القصيرة علامة أراد بها الكاتب الإشارة إلى هذه الحرية الإبداعية التي اتسمت بها كتابته الروائية. غير أن صفة القصر هنا لا تتنافى مع روح بلاغة السرد الروائي. ومع ذلك، ينبغي الإقرار بأن هذه الروايات الثلاث تحتفظ بسمات بلاغية الجنس الروائي، تجلت في حرص الكاتب على توفيره للحبكة أو الموقف السردى المتوتر، على الرغم من أن هذا الصنف من الروايات الذي يركز على الذات أو المكان أو يصرح بمضمونه لا يعد بدرجة عالية من الصراع الدرامي والتوتر الحاد الذي يمكن أن يشد أنفاس القارئ.

إن الكاتب الذي يقرر الكتابة عن مغامرة ما قبل قيامه بها يكون قد غامر بالفعل بمقول السارد بعد نهاية روايته مغامرة رشيد؛ ومع أن مشروعه هذا النص قد بدأ عند قرار اختيار رشيد للرحلة، فإنني لم أكن أعرف كيف

## سرد الحياة وحياة السرد في روايات سيد البحراوي القصيرة

الدكتور محمد شباك

بعبارة "هضاب وديان" (١) أصدر سيد البحراوي تجربته الروائية الثانية بعد روايته الأولى "ليل مدريد". غير أنه في هذه المرة لم يكتب رواية واحدة، بل ثلاث روايات قصيرة (هضاب وديان، رحلة الكروان، مغامرة رشيد) ضمها عنوان واحد هو عنوان الرواية الأولى في الكتاب، وكأننا بإزاء مجموعة قصصية؛ بحيث يمكن وصف هذه التجربة التأليفية بأنها مجموعة روائية، ما دامت النصوص الثلاثة تتلاقى في الرؤية والأسلوب أو تصدر عن تجربة أدبية وإنسانية واحدة.

### هضاب وديان

ثلاث روايات قصيرة

سيد البحراوي

ولعل هذا الاختيار التأليفي أن يفرض نمطا من القراءة الكلية تمتد إلى تمثل نصوص الكتاب على نحو يحدد تشكيل التجربة الموحدة؛ أي الإجابة عن سؤال ضروري: ما هي طبيعة البلاغة التي اعتمدا الكاتب في تكوين هذه النصوص الروائية؟

السرواية بين خطاب الغامرة ومغامرة الخطاب.

لا شك أن أحد سبل قراءة الأعمال الأدبية هو وضعا في سياقها النوعي لأجل فهمها وربما تأويلها أيضا. وإذا كان قارئ هذه



ما الذي جعل السارد في روايتي "هضاب ووديان" و"مغامرة رشيد" يسند وقوع الحدثين البارزين فيهما (اللقاء الجنسي بين السارد وهادي الفتاة الجزائرية في الرواية الأولى وبين إيفون السويسرية في الرواية الأخرى) تارة إلى خطاب الحلم وتارة إلى خطاب الكتابة؟

الإجابة الواضحة عن هذا السؤال، هي أن السارد يصور واقعا عربيا محافظا (في الشرق والغرب) تزداد فيه القيود على الحرية الفردية؛ فيبدو أخلاقية واجتماعية تخنق الحياة وتوقف مجراها المتدفق. فالسارد في الرواية الأولى يشجع بواسطته الحلم رغبت الجنسية المكبوتة بترغية طوبى اصطلحت بالثق في مجتمع مدينة قسنطينة الجزائرية وفي رواية "مغامرة رشيد" يضطر السارد إلى التخييل السردى لتعويض حرمانه من علاقة حب بدأت بينه وبين امرأة سويسرية في مدينة رشيد المسيحية، وذلك أيضا بسبب قيود الرقابة والمحافظة المفروضة عليهما.

لا شك أن الكاتب أراد أن يوصل هذا المضمون الواضح بواسطة شكل جمالي غير مألوف: أعني الإنفال في الإيham بواقعية السرد وتطابق النص السردى والواقع القائم وكسر توقع القارئ الذي رسخت لديه نصوص الذخيرة الروائية سيناريو سهولة اللقاء الجنسي بين الرجل والمرأة. حيث عمد الكاتب إلى خرق هذا السيناريو المألوف أو المخفية منه بواسطة خلق سيناريو جديد يكشف للقارئ أن اللقاء الجنسي ممنوع على مستوى الحكاية الفعلية وإن لم يكن كذلك بالنسبة إلى الخطاب السردى لهذه الحكاية.

هذا التناقض بين الحكاية (القصة كما حدثت) والخطاب (القصة كما رويت) قامت الروائيان بتدريته لتتفقين بعض الوظائف: فهو يلفت نظر القارئ إلى أزمة الحرية في حياة الإنسان العربي، على نحو ما يومئ أيضا إلى أن هذه الأزمة إن نجحت في شل حريته الفعلية وإيقاف مغامراته وبعثه عن السعادة، فإنها من جهة أخرى لا يمكن أن تنزغ منه الحلم أو الخيال أو الكتابة؛ فهذه وظائف ومطاقات إنسانية

## لا تكتفي هذه النصوص بتصوير أزمة الشخصية المحاصرة في الواقع، بل تصور أيضاً أزمة السرد في واقع مليء بالوانع

هذا النحو عمد الكاتب إلى تكوين بلاغة تعتمد سمة المغامرة لأجل خلق حدث يستطيع بواسطته أن يصوغ سرديا أزمت الشخصية وهو اجساها هذا هو عمود بلاغة الرواية في هذا العمل: أي خلق حدث لتصوير شخصية مأزومة والكشف عن الحالة التي تعيشها وعن سماتها الشخصية وسلوكها في الواقع. الراهن غير أن النصوص الثلاثة التي تعتمد هذه الخطة البلاغية البسيطة في الظاهر تحمل معنى آخر تسمى إلى تصويره وهو أزمة الحياة التي تترد بأزمة السرد نفسه.

لا تكتفي إذن هذه النصوص بتصوير أزمة الشخصية المحاصرة في الواقع، بل تصور أيضا أزمة السرد في واقع مليء بالوانع. فالسارد المقل بالأزمات والعلل؛ بعضها ملعن في النصوص وبعضها الآخر متروك للاستنتاج، يبعث عن شكل أدبي لصياغة أزمت، أو بتعبير آخر، يبعث عن حدث يخرج من رحلات روتينية لا تحمل عناصر جذب له أو للقارئ غير أن هذا الشكل أو الحدث لا يتحققان في الواقع الفعلي؛ أي في مستوى الرحلة باعتبارها فعلا (استثني هنا رواية رحلة الكروان التي ساعد عليها بعد قليل). وتحققهما في الخطاب أو الرواية دون الرحلة الفعلية، هو السمة البلاغية التي راهن عليها الكاتب لتوصيل أزمة الحقيقة بقصد لجأ السارد إلى خلق الحدث بواسطة الحلم في الرواية الأولى، وإلى "فضح السر" - بعد نهاية الرواية الثالثة - والاعتراف بأن الحدث المحكي لم يجر في واقع الرحلة بل أضافه من وحي خياله.

سينواصل ويكتمل... كان مجرد مغامرة، أعطتها هواجسي الداخلية، وأزمتي مع زوجتي، ومع حياتي واختياراتي السدأة، لكن السماعات الثقيلة التي التقيت فيها بآيڤون والشواطئ المحسود التي تم خلالها، هما اللذان أعطياها اللحم، التي جعلتني أستطيع مواصلة الرحلة في رشيد حتى نهايتها وأستطيع إكمال النص. (٢٠)

هذا إقرار من السارد بأن طبيعة البلاغة التي اختارها في صياغة نصه السردى تعتمد خطاب السيرة والمذكرات؛ أي إنه يقول في نسج نصه على ما تزوده به مغامراته ورحلاته الفعلية وكان لا مجال للتخييل في صياغة النصوص الروائية. وهنا لا شك يثار سؤال بدهي، لماذا يوهنا السارد بالأهمية الحاسمة للواقع الحقيقية في كتابة النص؟ ولماذا هذا الارتباط العلي بين الكتابة وبين ما يجري في الواقع الحقيقي؟

إن أول أغراض السارد وأهمها في اختياره المعتمد على الإيهام بحقيقة ما يروى هو إيقاع التصديق بالواقع المجسد في النص ولفت نظر القارئ إلى أزمة الكاتب الذي اختار أن يعتمد الواقع لتصوير مغامراته الماطفية والجنسية؛ فهذا الكاتب قد لا يمدد الواقع بمثل هذه المغامرات، ومن ثم فإن نصه قد يفقد أسباب وجوده ولكي يتحقق النص ينبغي أن يولد الكاتب بالخيال أو الحلم. وفي الحالة الوحيدة التي اعتمد فيها السارد الواقع في تشكيل نصه السردى لم تكن مغامرته مرغوبا فيها. فقد أكرهه هذا الواقع عليها ولم يوجه الأمر إلى تدبر أو تخيل لإكمال النص؛ فمغامرة الواقع هي النص السردى ذاته. على هذا النحو لم يعد الواقع يفرز سوى القبح والشر، أما الجمال فجعله الحلم والخيال.

تحكي الروايات الثلاث مغامرات السارد أو حالته أو خروجه من بيته ومدينته؛ وفي هذا الخروج يتحقق السرد تارة بسبب هساد الواقع (رواية رحلة الكروان) وتارة أخرى بواسطة الحلم (رواية هضاب ووديان) أو التخييل (مغامرة رشيد) حيث يتحول هذا الواقع نفسه إلى عائق من عوائق السرد والمغامرة وتوقف الحياة. على



"في زمن مضى، حينما كنت أمر بمواقف مثل هذه، كنت أعيش حالة من القنصاة لا توصف، الآن لأنني أستطيع الكتابة، أشعر بنوع من السعادة والرضى عن نفسي، لأنني قادر على المصارحة وعلى أن أعرف نفسي أفضل مما كنت قبل ذلك، هذه تجارب في الحياة، جميل أن نعيشها وأن نستمتع بها، وألا ندعها تقسد علينا الحياة، بل نغلبها إذا أمكن". (٤)

وبالكتابة أيضا استطاع السارد أن يجسد المغامرة الجنسية التي لم يجد بها الواقع المحافظ والتامع، وأن يخلق بساطتها الحياة والسعادة والتواصل، فلعلنا لا تكون الأداة الوحيدة التي يملكها المثقف العربي في الوضع الراهن للاحتجاج والمقاومة والرفض.

#### بلاغة الصور الفنية.

في رواية "مضارب وديان" ورواية "مغامرة رشيد" تهمين-في مستوى الخطاب السردي- الصور الجنسية المضمومة التي تكشف عن رغبة السارد (أو الساردتين) المكبوتة، وقد سبق القول إن بلاغة الروايتين قامت على إبراز (٥) التماثل بين المغامرة في الحكاية الأصلية والمغامرة في الخطاب السردي؛ فالتمهيج الذي أسبغها الكاتب على اللقاءات الجنسية في النص يمكن تسميته رواثيا بأنه سمة من سمات صور الحلم والتخييل؛ فقد صيغت الصور الجنسية في سياق الخطاب السردي ولم تحدث في الواقع الحقيقي، ولأجل هذا حملت دلالات الانطلاق والحرية والاندفاع كما أن الساردين شخصيتان ثمانيان ضروبا من الملل والأزمات الذاتية والموضوعية؛ وفي بحثهما عن الحب (أو الجنس لا فرق بينهما هنا) باعتبارهما نوعا من الرغبة في الحياة والتواصل والتحرر والسعادة يصطلمان بليبيولوجية قائمة ضاعت عنهما وبلغت بأزمتهما الذروة التي دفعتهما إلى التماسي بالرغبة المكبوتة بواسطة الحلم أو الكتابة لحل الفراغ وسد النقص في الواقع والاحتجاج على الإيديولوجية المهيمنة في واقع المدينة التي تقرض قيودا على الحرية باسم الدين أو الإرهاب أو غيرها،

ووظائفها في عالم تضيق فيه الحريات وتزداد أشكال القهر وتنوع. فالكاتبة تستطيع أن تقاوم سواء بتصوير ما يجري في الواقع أو تصوير ما يمكن أو يحتمل أن يجري، ما دامت الكتابة (أو الخطاب) تشكل أداة للسيطرة على التجارب التي يمر بها الإنسان. فقد تمكن السارد بإنشاء خطاب "رحلة الكروان" الروائي من السيطرة على تجربة القهر التي مر بها عندما وجهت إليه تهمة (٦) إلحاق الأذى بالآخرين (أمة وأخته) وذلك عندما وقعت له حادثة سيارة في الطريق إلى الكروان نجحت عنها إصابات طفيفة، حيث سبحت منه رخص السيارة مما أجبره على مواجهة سلسلة من الإجراءات الإدارية الفاسدة لتخلص من الورطة الحقيقية التي حرمته من الاستمتاع بالرحلة التي قام بها برفقة أفراد عائلته بعد سنوات من الوحشة؛ يقول في نهاية الرواية وبعد انتهاء المحنة: "وقد محمود السيارة ببطء حتى 'الكروان'. وقد انتهى- بداخلي- كل ما كان قد تبقى لدي من شعور بالسعادة". (٧)

لكن السارد الذي انتهت رحلته هذه النهاية غير السعيدة سببت هذه السعادة في الكتابة، حتى ولو كانت كتابة من الصنف الذي يكتفي بسر ما جرى، فقد يكتشف السارد فيها سيكته ذاته ويصبح-في هذه الحال- انتقال الحكاية من الفعل إلى الخطاب مناسبة لتأمل والفهم يقول السارد في رواية "مضارب وديان" بعد شموه بالمعجز عن تناول وجبة المشاء بأصاهاها:

**السارد الذي  
انتهت رحلته  
هذه النهاية غير  
السعيدة سببت  
عن السعادة  
في الكتابة**

تمكته من مراوغة القهر الأخلاقي والاجتماعي والسياسي على هذا النحو قاوم السارد كل أشكال اللغز التي لاحته في رحلته وهددت مغامراته ومن ثم خطابه السردي، حيث أطلع- على مستوى الحلم- في تنفيذ مغامراته الجنسية مع السارد في الفندق بالوقت، كما أطلع - على مستوى الكتابة- في إتمام علاقة الحب مع إيفون في مدينة رشيد المصرية.

غير أن هذا التماثل لم يحدث في الرواية الثانية "رحلة الكروان" التي تطابقت فيها الرحلة الفعلية مع خطابه السردي (أو وهو بالطبع مجرد تطابق افتراضي لا أصل له في الواقع حتى وإن قد كان حدث بالفعل)؛ حيث قام خطاب الرواية بتصوير القهر الذي تعرض له السارد من أجهزة الأمن المسؤولة عن حمايته دون أن يضطر الخطاب السردي إلى تجاوز الرحلة الفعلية (أو القصة كما حدثت) أو مراوغتها بالحلم أو الكتابة كما حدث في الروايتين الأخريين. لقد أوى الخطاب السردي التخييلي في هذا النص إلى الحكاية الفعلية مستملا لما جرى في الواقع هنا يبدو أن وظيفة الخطاب اكتفت برواية الحكاية لأن السارد لم يملك القدرة على المغاورة عندما وجد نفسه يسبح في تيار القصاد ويستسلم له طوعا أو كرها.

إن قراءة الروايات الثلاث مجتمعة تفرض على القارئ الانتباه إلى التحويلات التي صاغ بها الكاتب العلاقة بين الحكاية الفعلية والخطابي السردي المنجز؛ تلك التحويلات التي تكشف أن السارد (أو الكاتب) إما أن يذعن في خطابه إلى سلطة الواقع والحكاية الفعلية، أو أن ينشئ خطابا حائما أو تقييما في الخطاب الأول يكتفي السارد بالنقل والمحاكاة بينما يتجاوزهما السارد في الخطاب الثاني إلى خلق عالم وهمي مواز للعالم الواقعي، عالم خال من أشكال القهر الاجتماعي والقمع الأخلاقي، حتى وإن أوحى الخطاب السردي أنه لم يخل منها تماما بل أطلع في التحايل عليها ومراوغتها فقط.

لا شك أن هذا العمل الروائي بنصومه الثلاثة يؤثر سؤال الكتابة



## ١ مغامرة الحلم.

تجري أحداث رواية "مضباب ووديان" في مدينة قسنطينة بالجائز حيث يرصد السارد ثقافته داخل الفندق أو خارجه في فضاء المدينة ذات التاريخ العريق أو يرصد مشاعره واسترجاعاته وفي خلال ذلك كله يمتد الحدث الروائي ويتطور، وهو البحث عن "هاديا" أو الدافع الخاص الذي كان وراء زيارته العملية هذه المرة إلى هذه المدينة؛ يقول السارد: ليس الأمر مجرد شهوة، لها سحرها الخاص، لا تدري أين يكمن بالضبط، شمة أسطورة تخبرنا تريد أن تعرف عليها، جئت لكي تجربها، وليس تدري إلا "مستصل" (٦).

وطوال النص الروائي تلحم أسطورة السراة بأسطورة المدينة، "يراودني هاجس -وأنا أنظر- أن هذه ستكون آخر زيارتي لقسنطينة فيها أنا منذ المرة السابقة وأنا أحاول تملك أسطورتها. أمتلك بعض المفاتيح من المشاهدة والاستمتاع والقراءة، لكنني لم أستطع بعد، هاديا هي المفتاح الأهم، وإذا لم تتصل، خلن آتي بعد ذلك كما مهدتها من قبل (٧)، ويتجلى هذا الالتحام أو التداخل في نص صورة الحلم الجنسية، وهي صورة تداخل فيها جسد المرأة جغرافية قسنطينة، على نحو ما كثفت سماتها وأقع المدينة في تحولها الحديثة؛ المنع وكبت الرغبات والحريات وما يترتب عن ذلك من خوف وانكماش وإصرار على التحدي في الوقت نفسه.

في هذه الصورة الروائية يتحول جسد هاديا -بمنزلة الإخصاب الجنسي- إلى جسد أسطوري ينتصب لنداء وينتفضح ليخرج منها ماردان؛ جسد كأنه نبيذ وردي ممتلئ لا يرضو وأزده، شحيق ومخيف، جسد يقتسمي كامل أنوثته وهو يتحرر من القيود ويلتحم بالجسد الآخر؛ لقد تنفخت هاديا من الملابس واحتاجت بعنف وصرخت وتاوهت وبغيت الأوضاع. أما السارد الذي قدمته الرواية منذ البداية مهووسا بالمرأة، يستشعر أقل تلامس بجسدها ولا يدع أدنى فرصة سانحة للاقترب منها، فقد حملت صورته في الحلم كل سمات صورته الشخصية المرسومة في

## في رواية "مغامرة رشيد" السارد جملة من الحوافز التي دفعته إلى السفر والخروج والمغامرة

الرواية: الرغبة والأزمة والخوف والمنع والتحدي. على هذا النحو شكل الحلم صورة روائية تندمج في السياق الكلي للرواية.

ويجب التنبيه من جهة أخرى على أن صورة الحلم المتحصرة لم تتفصل عن الواقع المقيد الذي صدرت عنه؛ فالسارد المنطلق في دنيا الحلم والجماع لم يستطع أن يخفي أزمة التي تجلت في انكماشه وخوفه وعدم قدرته على الاستجابة الجنسية لولا الجهد الذي أبداه الطرف الآخر (المرأة) في إنقاذ فضولته وتجديد طاقته. كما أنه في الوقت نفسه تكمم دور القاصع والكاتم لأنفاس العملية الجنسية مثلما مارسها المحيط الاجتماعي معه عندما حرمه من تحقيق التلاقي الجنسي الفعلي بالمرأة في عالم الواقع. هكذا انتقل الخوف من عالم الواقع إلى دنيا الحلم؛ وما هو السارد المتخوف والباحث عن اللذة يضطرب على جسد هاديا حتى لا يخرج صوتها من الباب وحتى لا تلتن لذتها.

هذا الوضع يوحي باللذة المتزعزعة؛ فالسارد ينتزع لذته الجنسية في الحلم تحت سلطان الخوف وسياسة التكميم، كما انتزع منامته من الواقع المعاكس بواسطة هذا الحلم نفسه هزل نملك- في هذه الحال- القول إن هذه الصورة الجنسية ليست في سنانها سوى صورة قسنطينة كما وصفت في كتاب حول المدينة العتيقة حصل عليه السارد في إحدى جولاته بالمركز الثقافي بالمدينة؛ تقول الصورة:

"مدينة محصنة كمش الترس ومتدلية

كمنقود غيب مطل على نهر الرمال، وجهها فتاحة من قريميد... ويندما ريوثان من الحجر الصوان.. إن مدينتا قريبة من السماء والسماء لا تكون رزقاء إلا في قسنطينة كما قال أدبيها مالك حداد (٨).

تتجاوز هنا صفتان متعارضتان: (محصنة-قريبة من السماء) في مقابل (متدلية). كما تحيل العناصر المشبه بها إلى حقل الاشتباه والغواية (عنقود غيب-فتاحة-ريوثان)؛ ولكن هل يجوز الاقترب من المنقود أو من الفتاحة؟ وهل يمكن مطاولة السماء؟

إن القارئ المنورس ببلاغة الرواية يجد نفسه مجبراً على أن يتدبر العلاقات المحتملة بين هذه الصورة والسياسات النصية للرواية، وبشكل خاص علاقتها بالصورة الجنسية التي قمنا بتحليلها حتى يتمثل تلك الدلالة التخييلية التي رأسها الكاتب في روايته وأعني بها اللذة المحرمة أو للقصة التي يتعذر الوصول إليها.

## ٢-مغامرة الكتابة.

في رواية "مغامرة رشيد" يقدم السارد جملة من الحوافز التي دفعته إلى السفر والخروج والمغامرة؛ فقد كان زواجه قسدياً ونفسياً، يعيش أزمة مع زوجته مشاكل صحية، ويحتاج إلى الهدوء والتأمل والتواصل مع ذاته، فيحتاج إلى من يخرج به من سأمه ووحشته (٩).

يمكن نعت هذا النص بأنه رواية الذات والمكان في الوقت نفسه كما عبر السارد بقوله: "أريد رشيد البشر الياباني، أريد التاريخ كما تركه نفسه فيها-مما سهل أريد أيضاً أن أرى نفسي كما ينبغي؟" (١٠)

تلتقي هذه الرواية بسابقتها في تصوير المكان بأبعاده التاريخية وتحولاته الاجتماعية والسياسية في الواقع الحاضر، وذلك من خلال سرد قصة سفر السارد إلى مدينة رشيد السياحية ولقائه بسائحة سويسرية استثمر الحاجة إليها دون أن يفطن في تحقيق حاجة لها في الواقع الفعلي، ولأنه قد كان قرر الكتابة عن رحلته من

الأولى والثالثة- لم يكن سوى خلة توحي منها الكاتب إظهار عظم الواقع وجوده وكتبته للحرية والحياة ووقوفه ضد السرد نفسه الذي شاء أن ينطلق منه في تكوين حياته وإثبات وجوده. لقد أراد الكاتب أن يواجه الواقع في المدينة العربية بسؤال بسيط ولكنه غير مألوف في الأعمال الأدبية: ماذا لو اقتصر الكاتب المبدع على تمثيل ما يجري في واقعه حرقياً؟ أي ماذا لو لم يسمفه الخيال أو الحلم في تكميل هذا الواقع وتحويله إلى إبداعات سردية إنسانية هائلة؟

الجواب الذي تقترضه الرواية هو أنه واقع شبيح خال من الحب والحريّة والسماعة: واقع صوّرت هذه النصوص الثلاثة بصيغ جمالية تنوعت بين الحلم (هضاب ووديان) والمحاكاة (رحلة الكوران) والتخييل (منافرة رشيد). وإذا كان النص الأول والثالث قد قاما بتكميل الواقع والبحث عن بديل ممكن له ولو كان بالحلم أو التخييل، فإن النص الثاني أذن له واستسلم لقبحه فجاءت الحكاية كما أرادها الواقع من دون تكميل أو تجميل ولكن ألهمت الكتابة الأدبية ذاتها - كيفما كانت صيغتها الجمالية- نوعاً من التحدي لهذا الواقع أو نوعاً من الاستيعاب للتجارب حتى تتمكن من السيطرة عليها؟

كاتب وأكاديمي من المغرب

## هضاب ووديان

ثلاث روايات قصيرة  
سيد المحراوي



فالسارد هنا مثله مثل السارد في رواية "هضاب ووديان" يحلمان بمدن لا تقف في وجه ازدهار الحياة وتتحول إلى فضاءات للتخويف والترهيب ووضع الحواجز بين البشر.

xxx

في هذا العمل الروائي بنصومه الثلاثة اعتمد الكاتب خطاباً سردياً يتقارع مع الخطاب السائد في جنس المذكرات أو السيرة أو الرحلة في إيhamه القارئ بصديق ما يروي واكتناثه بتدوين ما يحدث له على سبيل الحقيقة. غير أن هذا الإيham - في الروايتين

قبل، فلم يكن بالإمكان أن يحرم سرده للرحلة من علاقة حب تلمس هذا السرد وتمتعه أسباب الحياة، على نحو ما تتشكّل الكتابة نفسها حياة السارد وتمتعها معنى: لأجل ذلك قرر اختلاق هذه العلاقة أو انزاعها من الواقع بواسطة التخييل، فهل نجح التخييل في خلق علاقة حب خالية من الموانع والمعوقات أم أنه مثل الحلم في رواية "هضاب ووديان" لم يكن مفارقاً للواقع بل كان امتداداً مكملًا له؟

عندما نتأمل صورة الحب التي نسجها خيال السارد بعد أن أنهاه الواقع المحافظ في المدينة، نجدنا -على الرغم من ذلك- جزءاً من هذا الواقع مهما احتجت على إيديولوجيته وتمردت على قيوده فالقلمات الجنسية بين السارد وإيفون تمت في سرية خوفاً من ترويض المراقبين، وحتى عندما قررا مواصلة لقاءتهما في القاهرة لتدخل الإرباب وحال دون ذلك وهل يمكن أن ينفصل السارد في ممارسة التخييل عن حدود الواقع الذي يعيش فيه؟

يقول السارد ومهما القارئ بالإفصاح عن مضمون الرواية: كانت تحتاج وأنا أحتاج، وكلانا أحترم الآخر، واحتج، أو تحاليل على قمع مورس ضدنا من البوليس والتاريخ والإرباب ورغم كل ذلك، ورغم كل ما فيها من قذارة ورقابة ومعاظلة منجست رشيد في أن تحتوي حيناً" (١١)

هذا التصريح يخفي حقيقة أخرى كشفها السارد بعد نهاية الرواية وهي أن الاحتجاج القملي لم يحدث سوى بالكتابة أو التخييل السردية وليس بالفعل أو العمل، وأن مدينة رشيد لم تتجسّد في احتواء حب السارد وإيفون: حب مات في المهد لأن رشيد التي سمى إليها السارد ووصفها بالعشيقة، مدينة لا وجود لها سوى في قلوب أهلها الذين أحبهـم: "هي ليست قائمة الآن. هي تحت التلة، وربما شمالاً في الطريق إلى شاطئ البحر المتوسط" (١٢).

وعلى الرغم من أن عشيقته رشيد لم تتجسّد في إخراجها من أزمتها المتعددة الوجود: فما زال يتطلع إلى اللقاء بإيفون في مدينة رشيد التي يعلم بها: مدينة التمدد الثقافي والتاريخ النضالي: مدينة تليد القمع ولا تخلفه.

### الروايات

- ١- هضاب ووديان- ثلاث روايات قصيرة، لائق نشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٠٠، ٢٠٠٦.
- ٢- نفسه، ص ١٥٦.
- ٣- نفسه، ص ٧٤.
- ٤- نفسه، ص ١٦.
- ٥- أستخدم مفهوم التراز هنا باعتباره تقنية جمالية أو بلاغية بصرف النظر عن دلالات استعملها في إطار قصص ذات الأسلوبية الثيوية.
- ٦- لرواية، ص ٩.
- ٧- نفسه، ص ١١.
- ٨- نفسه، ص ٢٠.
- ٩- نفسه، ص ٧٧-٧٨-٨١-٨٢-٨٣.
- ١٠- نفسه، ص ٨٢.
- ١١- نفسه، ص ١٥٤.
- ١٢- نفسه، ص ١٥٥.

## بين رايتين!

نادر نسيمة

قبل سنوات، وبعد الجدل الذي أثارته عبارة الروائي السوري حنا ميناء، التي حوّرت اللزامة المعروفة، الشعر ديوان العرب..، لصلحة الرواية، كان الشاعر العربي محمود درويش قد صرح في مآن حوار عابر بأنه "يحبس" الروائيين، ويمتنع لو كان منهم.

وكان ذلك قبل تأجيل الناقد المعروف الدكتور جابر مصفور للصراع الذي بدأ وجودياً لتعترت بين السرد والشعر.. بكتابه النقدي الذائع "زمن الرواية".

ويؤشر النقاد المتابعون لتجربة صاحب "أحد عشر كوكباً" إلى أن تمزج السرد إلى قصيدته بدأ بيتاً منذ منتصف التسعينيات، إلى أن ازداد وضوحاً بداية الألفية الجديدة مع ديوان/ قصيدة "حالة حصار".

وسردية درويش كانت نقطة "مرجحة" في سجلات الانتصار للسرد وهو يملأ المصحف البيضاء إلى مدهاء، دون أن يتورط الشاعر نفسه في خلاف عيئي حول ذبوع نوع من الأدب دون سواء، فيما مستويات الثقافة، صموماً، تتدنى إلى ما دون قراءة الكفا.

وفي كتابه الثري "في حضرة الغياب" يحفز درويش الأسئلة في المربع الشاغر بين النثر والشعر، وإن كان هناك من يرى أن صاحب "كزهر اللوز أو أبعد" يكتب شعراً متعدد الإيقاع في شكل ثلثي... إلا أن الرأي المضاد بالخصوصية السردية الظاهرة والتصنيف، غير المؤطر، الذي اختاره الشاعر ذاته حين ثبت مفردة "نص" أسفل عنوان الكتاب، يدهمان باتجاه اصطخاب الجدل، غير المرشح للحسم أن: أي الرايتين تخفق باسمها

لكن درويش فيما يبدو كان الوحيد الذي تخفف من عبء التصنيف، حيال تصديده لكتابة سيرته في تجاوز هذا بين الأصل والصورة التي تبتعد وتقترب حسب درجات المجاز والاستعارة في نبض ملحمة. شكل درويش الشاعر لهذه الإنسان في سياق رواية السيرة مجتزأ منها ما هو شعري بالضرورة، وهو ما جعل القارئ، في تقليبه المتد لتصفحات الكتاب، أمام لذة تزيير الأصابع على باب مشغول بالاربابيسك!

حين الانتهاء من الكتاب لا بد وأن يبرز سؤال أن: لماذا يُعيد محمود درويش "سرد" ما كان قد كتبه شعراً؟! الرض وقلق الموت في "الجدارية"، الرحيل وأسئلة الذين ذهبوا في "لماذا تركت الحصان وحيداً"، الحب وطبقاته ومناهجه في "سرير الخريبة"..

ولا ضير أن يتفجّر السجالات مجدداً؛ فكتاب الروائيين مثلاً، مازالوا على قلانة أن فنه هو لسان العرب الصحيح، ويؤشرون على ذلك بتشبه الشعراء لكتابة الرواية عقب مجموعة من النواوين، يمدون فيها كتابة الشعر، منقوذاً، فيما يبدو أنه مشي آخر إلى القارئ!

ولا يعني هذا ميلان السجالات إلى جهة السرد. ثمة من لا يزال يقف في جهة الشعر، شاعراً بالحجة بأن الشعراء يكتبون السرد بشروط الشعر، وكثافته، وإيجازه، وقدرته على تطويع لغة النثر اليومي في كتابة عالية في مزاجها الشعري!

.. وفي تجربة الشاعر الأكبر بكتابه السريوي يبقى الفصل أمراً صعباً في ترجيح راية على أخرى؛ ذلك أن الأمر هنا يتعلق بشاعر اصطحب قارله من الشعر إلى النثر. وهو بالضرورة قادر على إعادته معه، لا في ديوان جديد فحسب، بل ربما في طبعة جديدة لديوان قديم يكون فيه الفصل أن: لا فرق بين الرايتين!

• كاتب وصحافي أديبي

ولعل كتاب "شعر عز الدين المناصرة: بنياته وأبدالاته وبعده الرعوي"، للشاعر والناقد د. محمد بودويك الصادر مؤخراً من دار مجدلاوي للتوزيع والنشر بالأردن، أن يكون واحداً من هذه اللعم القليلة التي اختارت سير أغوار تجربة شاعر واحد؛ هو الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، محاولاً من خلاله أن يبسط وصيه الحد بالتبدلات والتحول في الواقع والمعرفة، مؤكداً أن ثمة فرقاً شاسعاً بين القراءة المنهجية التي تروم القبض على الإليات والأبعاد الفنية والدلالية، وبين القراءة التي يمجزها المنهج، فتتمول على الحدس والانطباع.

ثم إن هناك أكثر من سبب لاختيار شعر عز الدين المناصرة ليعطى بهذه الدراسة المتكاملة، فهي تجربة متملورة من حيث تسيجها اللغوي ورويتها الشعرية، وبعدها الرعوي، إضافة على تراوحها بين القصيدة النثرية والتفصيلية، كل ذلك، وهي تتحدى من مرجعية ثقافية واسعة؛ التاريخ والأسطورة والأغاني الشعبية الفلسطينية.

وقد أشار الباحث إلى أنه يتغيا من دراسته الرد على النقد الإيديولوجي الذي يكيل المديح للتجربة، بعيداً عن التروي والنظر الفني والقراءة النصية الدقيقة، مستشهداً بمقولة المناصرة نفسه: إن قداسة فلسطين، لا تحمي الرادة الشعرية (مجلة شارف، ع ١٠ غشت ١٩٩٦).

وقد مهد الباحث لكتابته بالحديث عن الأجناس الأدبية، مستخلصاً مفهوم الشعر الرعوي وخصائصه، لينتقل بعد ذلك إلى تحقق الرعوية في شعر عز الدين المناصرة، ومعلوم أن الشعر الرعوي ابتكره الشاعر اليوناني

## البنية والدلالة

### قراءة في كتاب

"شعر عز الدين المناصرة: بنياته وأبدالاته وبعده الرعوي" لمحمد بودويك

د. عبد السلام الساري

يثل الشعر العربي المعاصر، إلى الآن، حظه الواجب من الدراسة والتحليل بالنظر إلى تراكماته النصية وأبدالاته النوعية. ومعنى الحظ الواجب، هنا، لا يقصد به كثرة العدد، وإنما الدراسات المنهجية

التحليلية التي تروم الوقوف المتأني على التجارب المكتملة بغية فحصها بالأدوات النقدية اللازمة، والكشف عن جذورها وأصنافها، وإشراك القارئ في متاعها وفوائدها. ذلك أن مثل هذه الدراسات المتأنيّة وشبه المكتملة، تقدم حصيلة ضافية ليس للشاعر - موضوع التناول فقط - بل وتوسع الدائرة، لتشمل المراحل المختلفة التي تلعب فيها، وتسلط أضواء خاهتها أو مشعة على أسماء مجاليه والسابقين عليه، وعلى منظومة الأفكار والتيارات التي ساهمت في تكوينه وتنشئته.



بودويك

هو الآن" (عز الدين المناصرة، جمره النص الشعري، ص ٥٤٢). هكذا يتأتى للشاعر عز الدين المناصرة المزج بين الممارسة الشعرية للرؤية وبين الكفنة، معلنا بذلك عن هويته الفنية الحقبة المتمثلة في الوفاء للثقاق الأسطوري والتاريخي والجغرافي، وكأنه بذلك يخالف التشيي وعدوانية المدن الكبرى والشر المستشري في كل البقاع. ويلخص الباحث د. محمد بودويك رأيه في رعويات المناصرة قائلا: "إن الرؤية خصيصة مركزة في شعرية الشاعر، بل مكونا بانيها لا يمكن مجال تصور شواهد شعرية من دونه، إذ تقوم به وتنهض عليه، متشبكا مع مكونات وعناصر أخرى، من بينها الكفنة باعتبارها حجر الزاوية في مشروعه الشعري الذي ما فتئ ينتسج زاهيا وملونا ومتشامخا منذ مجموعته الأولى: "يا عب الخليل" (الكتاب ص ١١١).

ويخصص الباحث الفصل الثاني لأبرز الثيمات التي تهيم على شعر عز الدين المناصرة، فيجدها في ثلاثة: "مجنون حفر" و"الفقد والخروج"، ثم "عولس وإيثاكا"، والثيمات المهيمنة تتفرع بدورها إلى موضوعات جزئية تنفرد عنها، فثيمة "مجنون جفرا" نجده يقسمها إلى: (الأرض - الأرض) و(الأرض - المرأة) و(المرأة - المرأة). ويربط ثيمة الخروج بأسطورة الأوديسا أشعاريا، فيما يستعيد أسطورة "إيثاكا" من خلال بعدها المستحيل والآخر الممكن.

وإذا كان في عادة الدارسين أن يتصلوا إلى الدلالات بعد التحليل البياني والنقدي لبنى اللغوية والأسلوبية، والتي تكون من الناحية المنهجية منطقا منطقيا بلوغ الهدف وتحديد الدلالات، فإن الباحث يضممر هذه الخطوات الإجرائية على مستوى التأويل، لكنه يبرزها على مستوى وعيه النظري، ويؤكد أنها عمليات ضرورية قام بها في كواليسه النقدية ليمسك في النهاية إلى نتائجها. وفي هذا السياق يقول: "لقد أخذنا على عاتقنا أن نقارب المتن إياه مقارنة تنغيا الخوض في

## ينبغي التمييز بين الاستثمار العنيني للطبيعة في الشعر الرومانسي والإيهام الفني الزماني للطبيعة ذاتها في رعويات المناصرة

هنا خير ما يجسد هذه المنزع في تجربته الشعرية. وفيهما تتضح الرؤية الشعرية باعتبارها رد فعل ضد تشؤ العالم وملاد رحيم من جحيم الظلم، وتراجيديا الاقتلاع والقتل (الكتاب ص ٨٥).

من هنا ينبغي التمييز بين الاستثمار العنيني للطبيعة في الشعر الرومانسي والإيهام الفني الزماني للطبيعة ذاتها في رعويات عز الدين المناصرة، والفرق واضح بين الاستمارين. ففي الثاني يتم تجاوز البساطة إلى تصوير حياة الريف النقية، في إطار غنائي يميل إلى تصحيح الألفاظ المعاصرة الزراعية ذات الجذر الشعبي، واستلزام أنواع الشعر الشعبي كاللؤلؤ والغايا والمعنى، وقد أضاف إليها المناصرة الجغرافيا ذات الأصول الشامية؛ والنتيجة تحقق البعد الغنائي بامتداداته الشعبية والرعوية التي تؤكد الالتحام بالأرض والخوض في مدينتها، والتناول الحسي للمرأة رمزا للخضوبة والولادة والاستمرار. ويشير الباحث إلى أن الشاعر يحرص على أن يوائم بين هذه الثيمات وبين المفهوم اللغوي الذي يستعيد، إذ يحافظ على المفردات العامة بعد أن يجري عليها تعديلات بغاية تصحيحها وتنويعها في لغته. وفي هذه السياق يقول المناصرة: "عندما كنت أتعامل مع اشتقاقات المعجم الشعري الرعوي الزراعي، وأفصح العاميات، وأنظمها" بخطط تنبؤ حول بلدة "بني نعيم" كنت أتعذب مع معجمي الشعري، لأن تصحيح الألفاظ العامة لم يكن قد أصبح "موضة" كما

الإمكندري ثيوكريت (٣١٠ ق م - ٢٥٠ ق م) صاحب "الإبيغليا" ويقوم هذا النوع على الإيجاز والبساطة، ووصف حياة الريف، والاحتفاء بالطبيعة والحب الرعوي التلقائي. والالتقاء على الحلم ورثاء واقع الحال. ولقد استمر هذا النوع من الشعر في عصور النهضة، وخاصة لدى الإيطاليين والإنجليز والفرنسيين، وتمثل في الشعر والرواية والتشكيل.

وفيما يخص الشعر العربي، فإننا لا نعدم حضور روحه في الشعر الجاهلي من خلال الحنين والندم والوصف الرحلة. ويتخطى هذه الحقيقة، نرى الشعر الرعوي يتلصص بالحب العذري، ذلك الذي يتسم بالعذوبة والبساطة والرفقة. خصوصا إذا علمنا أن هذه النوع من الشعر نشأ في بيئة رعوية أثرت علاقة حب بين الشاعر الراعي وقته تشاركه الهمة في واد ذي زرع.

ولا نجد إذا استمر الشعر الرعوي بخصائصه في الشعر العربي الحديث، من خلال الاحتفاء بالطبيعة عند المهجرين "يوقع عبر نماذج المدهشة، تشيد الصورة المرحلة إلى حضن الشساعة، ورحم الرحابة، وأموعة الغياب، ملتصقا بالبساطة والبراءة والحولية" (الكتاب ص ٧٥). كما أن الأمر ذاته، تتيحه القصائد البكر للشاعر العراقي بدر شاكر السياب، أما على المستوى الفلسفي، فتمثل الأعمال الشعرية الأولى لمحمود درويش وسميح القاسم نماذج للشعر الرعوي، من خلال المرأة الغنائية المكسرة للأرض المسروقة (الكتاب ص ٧٦).

ويتميز محمد بودويك الشاعر عز الدين المناصرة الأكثر احتفاء بالرؤية الزراعية إبداعا وتقليدا. بمعنى أنه لم يكتف بغنوية الإبداع، بل عزز نزوعه بالإحكام النظري، علما بأن النزوع الرعوي تزامن مع بدايات الشاعر التي كانت فطرية وطفولية، كما يشير هو ذاته في حوار أجري معه في جريدة "القدس العربي" - العدد ٢٤٢٦، فبراير ١٩٩٧، ويشير محمد بودويك إلى أن ديواني الشاعر "كنعانيادا" (١٩٨٣) و"رعويات كنعانية" (١٩٩٣)



هذه المقاومة في التصايد القوية التي ضمنها ديوانه "يا غلب الخليل" الذي تضمنته أعماله الكاملة الصادرة ضمن طبعة خاصة سنة ٢٠٠١، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، كما في المجموع الشعري الأخرى كرمويات كفماني، وحيزية، والخروج من البحر الميت، وشم جرش. ولأن الوقوف على ثيمة الفقد فقط لن يكون بإمكانه سوى النوح والراء، فقد كان لا بد من أن يعقبه خطاب شعري آخر يستشرف إعادة الاستمادة، وهو ما تتبعه الباحث بعنقته التحليلية في المبحث الثالث، وأطلق عليه "عوليس وإيثاكا: نحو استعادة إشعارية"، وخلالها تتم الإشارة إلى نضوج كتابات المنفى الفلسطينية، تلك التي تقوى بالخطايا الثقافية المالية، وغدت خلال ذلك كتابات لا ترى إلى المنفى كمفهوم مضاد لمفهوم الوطن، بل كإقامة مؤقتة في الكتابة ونصا ضروريا بديلا من أرض ضائعة وإنها أشبه بالرحلة (الكتاب ص ١٩٠). إنها أشبه بالرحلة الموليسية، لكن الرحلة هذه المرة تمت بواسطة التخييل الشعري الذي بإمكانه اختراق حجب المستحيل وعراقيله، من أجل الوصول إلى "إيثاكا" الهدف والمبتنى؛ وليست "إيثاكا" الشعرية سوى تحصين فلسطين من الضياع المطلق وإبقاء فقد الأرض في دائرة الاحتلال المؤقت، وذلك ما نحتة أشعار عز الدين المناصرة في هذا الاتجاه.

وفي الفصل الثالث من كتاب "شعر عز الدين المناصرة: ميثاته وإبدالاته وبعده الرعوي" يخصص الشاعر والناقد محمد بودويك، ثلاثة مباحث أساسية للاشتغال على البنى الفنية للمنتج الشعري المناصيري، ونقوم على الفاعلية الإيقاعية، والفاعلية التصويرية، والفاعلية التصانيفية. والحق أن هذه الفاعليات تشكل القطب الباني للنص الشعري مهما كان نوعه وانتسابه.

إن الإيقاع هو الشكل الداخلي للمعنى، ولا عبارة بقول من يذهب إلى أنه مكون أساس يشغل إلى جانب مكونات أخرى لإنتاج الدلالة (الكتاب ص ٢١٩)، ويضفي محمد بودويك مسلكه - في هذا المبحث

الاعتقادية التي سمت بالأرض إلى مستوى التقنيس. فهي المهاد والوجود، وهي الأثنى الرحمة المغطاء، وهي في الختام موطن النجشمان وسريرة الأيدي، ويرى محمد بودويك أن الشاعر الفلسطيني لم يتجاوز رمزية الأرض وأبعادها الأسطورية إلا بعد الثمانينيات: عندئذ انفصلت الأرض عن رمزية الوطن، لتتفتح بشيئها الأندلس، لما بينهما من وشائج القربى، وغدت الكفنة في شعر عز الدين المناصرة هي الجذر التاميسي للأرض الفلسطينية المسروقة باعتبارها امتدادا للكيان الفلسطيني، وصوتا لذاكرتها من التلف ضدا على مژوري تاريخها وهويتها. وهكذا أصبحت أسماء الأمكنة في نصوص المناصرة رمزا ومعنى وجزءا من المكان الأكبر ضمن بلاغة الجاز المرسل الذي يصور الجزء ليدل على الكل. وكانت مدينة الخليل هي الصنع الشعري الذي تهجس به القصيدة فيما هي تروم استمادة فلسطين، ذلك أن فلسطين بالضم والجمع والامتداد، شكلت استمارة كبرى ورمزا مركزيا، ودالا إيقاعيا ناطما، بالمعنى الميتوتيك في شعريتهم. وارتسم القاع التاريخي، والأساس الكنعاني، مؤثقا نضج وضوحا وسطوحا في شعرية المناصرة (الكتاب ص ١٢٦).

وعموما، فقد أفاض الباحث في تتبع ثيمة الأرض وسير أغوارها وتشكلاتها، وفق الملاحظات التي تتسجها مع المكونات الأخرى. وكأنه كان بذلك يمهّد للدخول إلى ثيمة الفقد والخروج، أو ما اصطلح عليه بالديسايبرا الفلسطينية، وكان الفلسطيني محكوم عليه بترك أرضه بسبب التوراة، وما اعتراه من تحريفات وخرافات. "إنها سخرية أقدار، وجميع مفارقات، ونكد دنيا يتعبر المبتني، أن يجد المرء نفسه خارج أرضه من دون اشتها ولا اضطراب ولا جرم آتاه. من هنا تم تصويغ المقاومة والنضال ميدانيا، والكتابة الإبداعية وجدانيا التي تشرنقت - بالأساس - في بداياتها حول التذكير بهوية الأرض والشعب الفلسطيني" حسب تعبير الباحث محمد بودويك (الكتاب ص ١٢٩). ولعل عز الدين المناصرة يعكس

مائه، والجوس خلال ادغاله والتفاف شجراته، والنزول عميقا إلى طلويات وجنابه وزواياه، وكذا في ذلك ومادتنا وعامتنا التصويف نفسها، فنهنا المنطق، وفيها القراءة والتفكير، وإليها الصودة عند الضم والتربيط، وعولنا حدسنا اللغوي وممارنا القرائي، وتلقينا الأسلوبية وطول معاشرتنا للنصوص والإقامة في حجرها حينا والقي إلى ظلها حينا آخر (الكتاب ص ١١٥). والحق أن في منهج هذه الدراسة ما يؤكد كلام الباحث، بدليل أن الفصل الأخير منها يعكس هذا الجهد التحليلي الكبير، إذ يتطرق فيه إلى المكونات الثقافية والدوال المهيمنة، والتي ركزها في الفاعلية الإيقاعية، والفاعلية التصويرية، والفاعلية التصانيفية، إلا أنها وينطق التدرج من العلامة إلى الدلالة، ومن الظاهرة النصية إلى العمق المعنوي، كنا نتمنى أن يعمد ترتيب النصوص، فيجعل "المكونات الشعرية والدوال المهيمنة" في الفصل الثاني ويؤخر الموضوعات والنثيمات ويوردها في الفصل الثالث. وهكذا يتيح لآلة التحليلية والنقدية أن تسير أشوار الفاعليات النصية، بحثا عن الجروس المعنوي والدلالي الذي تؤججه مؤثرات النص الشعري ومكوناته اللغوية والفنية. إلا أن ما يشغل للباحث في توخي منهجية البدء بالنثيمات، وتأخير الفاعليات النصية، هو الاطمئنان إلى مركزية الأرض في الشعرية الفلسطينية، باعتبارها الشغل الشاغل وأهم الثاوي في قتل الشاعر، وكذلك الأمر بالنسبة لموضوع الخروج والمنفى، وتشدد العودة، فهي موضوعات مركوزة في وعي الشاعر الفلسطيني ولأوميعه حتى هبل وجود النص ذاته.

وقد شكلت الأرض محور المبحث الأول من الفصل الثاني باعتبارها أم الموضوعات التي دارت حولها تجربة الشاعر عز الدين المناصرة. وقد وجد الباحث سبيلا مرنا، وهو يمهّد لهذا الموضوع بالاستناد إلى الثقافات الإنسانية التي احتفت بالأرض في فجر البشرية، وإن كان ذلك الاحتفاء مقرونا بالطقوس الوثنية والتصورات





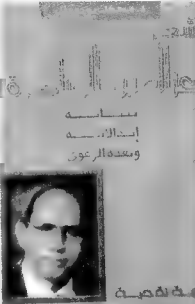
قد سهلت عليه أمورا كثيرة وهو يتقل بين قصائد عز الدين المناصرة تحليل وتنقيحاً، مزواجا بين ملكاته النقدية وهباته الشعرية التي أضفت على البعث صفة التحكم في التحليل والتذوق الجديرين بشاعر ناقد.

ومن المتخيل الذي يشكل مجالا لتلاقي كل المكونات الشعرية، ينتقل الباحث إلى دراسة التناص في شعر عز الدين المناصرة، باعتباره إحدى البنيات التي تعطي للنص شرعية أنواجهه في علاقاته المختلفة بالمرجيات الثقافية والإبداعية، وهي علاقات تنأص على ممارسات متنوعة وأشكال استحضارية تدمج النماص في صلب اللحظة الإبداعية إخفاء وإظهاراً، بحسب الأبعاد الدلالية والجمالية المرغوب في إقامتها، بدءا من عناوين النصوص والدواوين، مروراً بمفاصل النص ومسماها، ولا شك في التخيل والصور الشعرية تجد للمناصم مادة مثالة للتحويل والدمج البيئي داخل الأمشاط النصية، سواء أكان النهل من تناص الأسطوري أو الديني أو الثقافي العام.

ونظراً من كل ما سبق، فقد قدم الباحث والشاعر محمد بودويك للمكتبة العربية دراسة علمية على درجة كبيرة من الأهمية، حاولت أن تعيد الاعتبار الرمزي لأحد أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين رفعوا القضية في وجه كل محاولات الطمس والتهميد، ومهروا الشعرية العربية بأنماذج إبداعية ومكونات جمالية، شكلت إضافات نوعية وأعلت لشعر العربي عموماً وللشعر الفلسطيني خصوصاً، مصداقية إبداعية حررت من تلك النظرة الإشفاقية التي جعلت الأمل الفلسطيني بمفرده مدعاة للاحتفاء بالقصيدة.

لقد شغل الباحث كل أدواته البحثية - كدراس - وطاقتاته الإبداعية والتذوقية - كشاعر - ليقدم للقارئ العربي كتاباً مهماً ومفيداً لكل من يريد التعمق في دراسة الأدب الفلسطيني الحديث.

• شاعر وبالد من الغرب



في الدلالات العميقة. وفي مبحث التخيل الشعري، يقدم محمد بودويك فرضاً نظرياً يلتقط فيه عصاره ما تحقق لدى دارسي هذا الجانب الحيوي الذي يمتد الفصّل الحاسم بين الشعر والنثر، فيستجد بإراءه الشعراء القدامى والمحدثين، ليستخلص المفهوم الجوهرى للصورة الشعرية التي ارتفعت بنصوص عز الدين المناصرة إلى مقام سام. فالمعاني المجردة تتلبس بلبوس حسية يلعب فيها التشبيه والاستمارة دوراً دينامياً في التحويل، وتحريك الأشياء الجامدة هي إذن، قدرة التخيل الشعري الخارقة على مزج العناصر.. وصهر المكونات.. وتوحيد الشتات، وتشيت الواحد... (الكتاب ص ٣٩٥). ولعل أسلوب المفاخرة أن يكون واحداً من الأساليب الصدايق التي وسعت الأبعاد الدلالية للصورة المناصرية، التي حاولت الوقوف على الوضع المازوم الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني في رحلة عذابه اليومي.

وعموماً فالباحث يقدم أنماط التصوير، وهو يقاربه من عز الدين المناصرة، إلى الصور الحسية والصور التجريدية والصور الرمزية. ولا شك أن الناقدة الشعرية التي يتحلل بها د. محمد بودويك، باعتباره شاعراً،

- بتطبيقات الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك الذي يرى أن الإيقاع لا يقوم بالضرورة على التكرار، ويعود الدورة إلى بدئها، وإن لم يكن عنصر الانتظام ودائرية الحركة غالباً عنه. إنما المتعلق عليه والحاصل بشأنه شبه إجماع، أن الإيقاع معاني الحركة، وليس ضرورة الحياة ونظام الكون في تجلياته المختلفة. (نقلاً من كتاب بودويك ص ٢١٩).

ويكثر من الذكاء ينطلق الباحث من مجموعة من الخصائص التي أفردها الدارسون للإيقاع الشعري، لينتصر للمعولة المنوية والدلالية التي تضمنها المكونات الإيقاعية بسبوتاتها الخارجية والداخلية على النص، حتى إن البحر الواحد يأخذ أكثر من تجل في نصوص مختلفة، ما دامت حركة النفس وتوجسات الذات هي من يلبس الأصوات أبعادها الرمزية. وبهذا التوجه - في فهم الإيقاع - يقارب محمد بودويك هذه الفاعلية الشعرية في تجربة الشاعر عز الدين المناصرة.

وقد لاحظ الباحث أن ثمة خصوصية وزنية مهمة على تجربة عز الدين المناصرة، ويتعلق الأمر بطغيان بحرين اثنين على نصوصه، هما المتدارك والمتقارب، ويبرز ذلك بانسجالات الشاعر بالمكونات الفنية والتصويرية والصوتية والدلالية عن أي تفكير بالشكل الخارجي، بل أكثر من ذلك، فهو "يسفل البحرين بوعي جمالي راق ورائق مستفيداً من إمكاناتهما الإيقاعية المختلفة" (الكتاب ص ٣٢٢). ونفس الأمر بالنسبة للثقافة التي تأتي تحلية للبيئة الصوتية المتكاملة المنسجمة بالمواليم المختلفة للنصوص الشعرية. وتجاوز الباحث دراسته لهذه الخصبة الجزئية في الإيقاع الشعري، لينفتح على المكونات الإيقاعية الأخرى، ليلاحظ أن التكرار المقدر والمركب شكل قطبا مهماً في إضافات الشاعر الفنية. وقد أسهب الباحث في هذا المكون، فاستخلص جملة من علامات الإيقاع الداخلي والصوتيات التي تسم شعر المناصرة بمهيم التميز والإضافة النوعية التي تجعل الأثر الصوتي فاعلاً

يمكن القول إن الشعر عمومًا بقي خطاب سلطة أو متن، في حين اتخذ السرد دور خطاب العامة أو الهامش، وعلى الرغم من ذلك فإن ثمة مرويات تمثل خطاب متن أو سلطة أيضًا، كما أن هناك شعرا يمثل الهامش، كذلك التصنيف التي جمعت من أجل السلطان في محظها، ووصلنا عبر المؤسسة الرسمية وبالطرق الشرعية، أو التي وضعها أقطاب الثقافة الرسمية الذين كانوا النخبة بمقاييس النسق في عصرهم أما كتب العامة، وثقافتها، وتصانيفها، فغيبت، وصارت هامشًا للثقافة العربية.

يبقى الأنواع الأدبية الحديثة التي دخلت الثقافة العربية في القرن التاسع عشر، موضع شك كونها جاءت مع توسع السيطرة الاستعمارية على المنطقة العربية، ثم صار للأنواع الأدبية التي تنتمي إلى الجنس السردى حظوة، سيما في النصف الثاني من القرن العشرين، فنشطت الكتابة العربية فيها، إلا أنها كانت في الكتابة السردية التخييلية عمومًا، وما يترتب جزمًا من نقود، في حين يمكن الكلام على قطيع مع الكتابة التراثية كالمقامات، والتصانيف، والموسوعات، وكتب الأخبار، التي لمل المقالة الصحفية بالثوب عن القيمة المعرفية التي كانت الأخيرة تحملها. مع ذلك بقي الشعر الممثل الرسمي للمتن الثقافي، ذلك أنه الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث في الثقافة العربية<sup>(٢)</sup>، وبقيت الشخصية العربية شخصية شعرية، غير أن هذا ليس خبرًا جميلًا كما نعتقد... فما اكتسبنا من السمات الشعرية قد طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعبود نسقية فادحة، ما زلنا نتجها شرطها، ولعلها هي المسؤولة عن كثير من عوائقنا الحضارية<sup>(٣)</sup>.

٢- وراء "الأليكة"، ما وراء الأديبة: يمكن عد إنتاج كتاب الأليكة في المباحج والأحزان للروائي والصحفي المصري "مرت القمحاي"، نوعًا من إعادة الاعتبار للمرويات السردية العربية، سيما غير التخييلية، إنه ذلك

## تأصيل المرويات السردية الجديدة "الأليكة في المباحج والأحزان"

سهيل المصيلحي

١- خطابا للنسق والهامش في الثقافة العربية:

لا شك في أن الشعر بقي الممثل الرسمي للثقافة العربية على مدار ألف وخمسمئة عام ونيف من تاريخه، وما يزال، على الرغم من محاولات النتائج السردية الهائل اليوم منازعته الكلاسيكية التي كوّنها لذاته صبر هذا التاريخ الطويل.



على أن الهيمنة الشعرية لم تمر دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلا أنها تشير إلى نوع من الحيوية الذاتية الحوارية والمترددة، والتي لم يجر استثمارها وتطويرها، وهذه هي أنساق الرهض والمعارضة، نجد أمثلة منها في القصص المروية في حكايات الشعراء وأخبارهم، وهي قصص ليست حقيقية، وهذا هو ما يمنحها قيمة ثقافية، إذ إنها لسان حال الثقافة. في الاعتراض والنقد ومحاولة التمرير، ونحن لو تمعنا بالقصص الحكيم عن الشعراء، لوجدنا فيها أشياء توجي بمحاولة الثقافة، مستبينة بالسر، لكي تتكلم على الهامش والمغول عنه، وهناك سنجد الصوت الآخر<sup>(١)</sup>. إذن، فقد رافق السرد الشعر في مسيرته، لكنه يحضر، كما وصلنا عبر

المؤونة التاريخية — الثقافية، دائمًا في الظل، أو في الدرجة الثانية، لكن للعرب نثرهم الذي يقول عنه الجاحظ في البيان والتبيين: "فما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة، ولا ضاع من الموزون عشرة"<sup>(٢)</sup>.

النوع من الكتابة التي بقيت في الظل، بسبب طاقتها الثقافية النقدية العالية، يفت المبرع كل نهم من نصوص هذا التصنيف على موضوع، يجوب في تاريخه، ومتعلقاته في القديم والحديث، وفي فنون عدة.

يحاط هذا النوع من التصنيف بهالة اختراق النابو، ولكن على خلاف تصانيف القدماء التي يشكل الموضوع ومقاربتة حالة التابوهية فيها، فإن الحالة التابوهية في الأيك في المباحج والأحزان، لا تتأثر من تحدي الثقافة بطرح الموضوع الممنوع، بل تتمثل فيما وراء الموضوع، أي في طريقة الكتابة ذاتها، التي تشكل حالة نقد لثقافة المؤسسة، من خلال تمثيلات عديدة، لواجهات عديدة بين رغبة السلطة، ورغبة الآخر الذي يقابلها معرضاً للإقصاء والتهميش.

يقوم الكتاب على مجموعة من النصوص، التي يربط بينها كل من التعاييف في البنية الثقافية- الاجتماعية ذاتها، والرؤية الذاتية للمبرع.

ويمكن القول إن "الأيك في المباحج والأحزان" تمثيل مشرق للثقافة الجديدة، والثقافة الجديدة ليست منبثقة عن القرون الماضية والبلاد المتناحرة والتجارب الحكيمية، والثقافة الجديدة ليست مقطوعة الصلة بالتاريخ، التاريخ لا وجود له بمزمل عن ثقافة جديدة... الأذنى محتاج إلى الأقصى، والأقصى محتاج إلى الأدنى(5).

يشبه الخروج من السرد التخيليّ الصرف إلى هذا النوع من الكتابة السردية، الخروج من ثقافة الشعر إلى ثقافة السرد عموماً، فهذه الكتابة السردية التي يملكها "الأيك" تحمل فكرة الاختلاف، والمبايرة، لأنها تجمع احتمال فكرة النموذج، والبطولة، إلى قبول المايح والتوسّع، كما تجمع بين الفضائل والردائل في سياق واحد، وتخرج من سياق التنظيم إلى ميدان الملاحظة(6)، وتتابع التسلسل التاريخي لتغيّرات القيمة الثقافية في وجهها الأندروبولوجي والجمالي.

تتنب هذه السردوات الأدبية بما وراء الأدبية، فتقوم بتبشير ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي في الثقافة، بالاتساق مع ما يصنّف تحت الجمالي بالمفهوم الرسمي للادبي، في حالة مقارنة، مع سبيل إظهار الضد بضده، إذن هذه

الكتابة تمثل حالة مواجهة بين الرسمي، وبين الفعل الجماهيري والثقافي الذي يقع تحت تأثير ما هو غير رسمي، كالأغنية الشبائية، والنكتة، والإشاعات، واللغة الرياضية والإعلامية، والرمزا، والتفزيونية وما إلى ذلك من خطابات فاعلة، أغفلت ليجرد أنها ليست ممّا يحسب في حساب الراقي، كما تقرّره المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية البلاغية(7).

تهتم هذه الكتابة بالسباق الطبيعي للأشياء، لا بالسباق الفني كما في الرواية مثلاً، فتتطرق إلى الأشياء لكن ليس بمعزل عن التاريخ، لذا تصير الكتابة في خدمة الإنسان المعادي، بل الكسول أيضاً، الذي يمتلك آلية تحيّل كامنة، أو آلية تلقّ باتجاه واحد، أو الذي لا يقتنع بالجنس السردى بوصفه تخيلاً، فتسلط عليه المعرفة مسلوّاً خلال عملية القراءة.

## ٢- التعاليف النهائية تبعاً ثنائية:

يقوم الأيك على أشكال عدّة من التعاليف النصية، والتعالي النصي transtextualite هو كل ما يجعل نصّاً يتماق (يدخل في علاقة) مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو خفية، وتتحقّق في الأيك تناصاً، ومناصاً، ومعمارية(8)، على الشكل الآتي:

### ١- التناص intertextualite،

يعني تلاقيح النصوص عبر المحاوره والاستطام والاستمناخ بطريقة واعية أو غير مقصودة(9).

يجدو ذلك التحاور مع نصوص غالبية أو حاضرة كثيراً في كل نصّ من نصوص الأيك على حدة، بدءاً بتماقها مع الكتب المقدسة، وانتهاء بالمسرد البصرية المتمثلة بفنّيات الترويج لقنوات الجنس الفضائية، فهي تحبس الرغبة مثلاً نجد التناص مع النصوص المقدسة، في حكاية شجرة المعرفة وعلاقة إبليس وآدم وحواء عبرها، كما نجد حواراً مع وثائق تعود إلى العصر الفرعوني، ومع نصوص أدبية أخرى، قد تكون رواية عربية، مثل رواية "قصر الشوق" لنجيب محفوظ، أو رواية غربية، مثل رواية "الكنيس فرنسيس" لكارلنزاك(10).

يبدأ نصّ "مصابيد الوحشة" على الشكل الآتي: "في رواية وداعاً للسلحاح يحمل همنجواي ضابطه الهارب

من الحرب إلى فندق في الشمال الإيطالي(11).

يبدو التناص في "مصح الكائن" - وهو نصّ في موضوع المواجهة مع أشكال السلطة سواء أكانت إلهية أم بشرية - تجلياً واضحاً لحالة مثاقفة مع الذات، ومع الآخر، في الماضي، والحاضر، ويمثل حالة المثاقفة هذه الكلام على رواية "المصح لكافكا"، وقصّة "الأنف" لـ غوغول، ثم تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم، فأعمال يوسف القعيد، وأعمال المخرج السينمائي صلاح أبو سيف، لتنتقل إلى موضوع آخر يتوالت من الأزل عبر آليّة المصح، وهو التثاقفات الناتجة عن الفساد، والتي تكون في الداخل، فتتمكّن على الخارج، حتى تصل الثقاف، فيهود التناص حالة مثاقفة مع الذات في التراث العربي الإسلامي مع تزعمه الألياب فيما لا يوجد في كتاب "للتفاشي(12).

## ٢- المناسص أو النصّ الموازي paratexte،

يفتد به كل ما يخصّ عناوين النصّ، وعناوينه الفرعية، والقصائد، والذبول والصور وكلمات الناشر...

الخ(13). هذا ما نجده جلياً في عنوان الكتاب

"الأيك" الذي تحيله الذاكرة الثقافية مباشرة إلى أحد أشهر التصنيفات في التراث العربي الإسلامي، وهو كتاب "تواظر الأيك" للشيخ جلال الدين السيوطي، وإن اختلف المضمونان، اللذان جمعهما المبرع، التصنيفية للعنوان الذي يحكي التفرد، والتوّع في الموضوعات، على غرار شكل الأيك، وهي الشجرة منقرعة الأغصان.

## ٣- معمارية النصّ architexte،

إنّه النمط الأكثر تجريداً وتضمّناً، إنّه علاقة صفاء تناخذ بعداً مناصياً، وتتصل بالأنوع: شعر، رواية، بصح(14)... بل أجد فيه أبعد من ذلك، وأقصّد البناء الفني الذي يشكل كميّة الحكم، التي نجدها في العديد من كتب التراث، سواء أكانت كتباً تمثل ثقافة المدن مثل "المستطرف من كلّ فنّ مستطرف" للأبشي، أو التي تمثل ثقافة الماش مثل "آلف ليله وليلة"، أو الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي، أو "قطب المسرور في أوصاف الخور"



لاين أبي إسحق الرقيق القديم، حيث تقوم جميعها على الحكايات المتوالدة، بوصفها تقنية سردية، وأبعد من ذلك بوصفها أداة نقدية، فتقوم نصوص "الأليك" على مبدأ الحكايات المتوالدة، ومعمورها الموضوع ذاته، ترد حكاية عنه في الماضي، وأخرى في الحاضر، فضلاً عن الكلام على منطلقات هذا الموضوع الفنيّة أو الأدبيّة أو العلميّة وهكذا...

#### ٤- مكاشفة جماعية للفنّانة:

تبدي نصوص "الأليك" رؤية نقدية ثقافية لدى مبدعيها، تعود إلى الإحساس العالي بالأشياء، يمكنه من استقلاطها بما هو غير تقليدي، فتنبه مراقبونها بما تكلم عليه من ظواهر أخلاقية إيجابية أو سلبية ووفقاً لمقياس النسق، لكنّ رؤيته الثقافية- الفنية هي التي مكنته من تقديمها بأداء مغاير للمادة، يكشف زيف المبنى، ويكشف الذات مع الأخرى في البنية الثقافية- الاجتماعية ذاتها، التي تستمع عناصرها بالصمت حينما لا تجرّ تلك العناصر بالبروح لغيرها بالحقيقة، وليس هذا الاستمتاع بالصمت مجرد فعل ظاهري أو محايد، إنه أمر نعلمه، وبالتالي فهو مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة (١٥)، لكن حينما يقطع الكلام الصمت، يبدو أكثر متعة لأنّه يواجنا بالتصريح بما نخفيه، أو نتناضى عنه، أو نخش به أنفسنا أفراداً، مواجهة جماعية، لا يتحمل تبعاتها أحد مثلاً، تماماً كاللتمّة المتأثية من مواجهة المعلم طلبه بفعل ممنوع أقدموا عليه، وضاع عقابه بينهم جميعاً، فهم استمتعوا بضيق التلوي مرّات ثلاثاً، مرّة حينما فعلوه سرّاً بينهم، مبهدين عن عين الرقيب، ومرّة حينما استمتعوا جماعة بالاستماع إلى الكلام عليه، وثالثة حينما نجوا جميعاً من النصاص، مثال ذلك المكاشفة التي وردت في نصّ "مطارح الفرام": لا يجب أن ننسى أبداً السنوات والمؤتمرات الثقافية كأمكان موجهة للرفعة، ولا يمكن إنكار الأثر الشبواني لنظارة طيبة على وجه أنثوي جميل... وقد أجاد ماريو فارغاس يوسا أن يصور هذا الواقع الجنسوثقافي في فصل "سروال الأستاذة الجامعية" من دقات دون ريجو وروبيرتو... ولكننا سنحتاج إلى بعض في زمن آخر لكي نكتب بحرية السيرة الجنسية للمؤتمرات الثقافية (١٦).

ونجد في "بنيان الألف" مكاشفة أخرى بالتمثيل لحالة اجتماعية ثقافية واقعة:

كان توسيع جامعة الأزهر من جامعة لاهوتية، إلى جامعة تخرج المهنيين من كلّ التخصصات محاولة لتقليص دورها، انتهت بتخريج أنصاف مهنيين، وأنصاف عارفين بأمور الدين، ثمّ كانت الخطوة المضادة بتوسيع رتبة البرامج الإسلامية في الإعلام، التي سيتولاها أنصاف الممارفين، محاولة لرشوة الأغلبية المسلمة، ولم تكن مفيدة لا للمجتمع، ولا للسلطة، التي فوجئت بزيادة نفوذ الإسلام السياسي أكثر ممّا كان مخططاً له بسبب ما تلقاه من دعم التزمت الوافد من شعراء متعاليين برائصة النفط التي هبت من باطنها، وبثوامؤ غربي لم يخلص لشئ قدر إخلاصه لفكرة احتكار التقدم (١٧).

#### ٥- المفزوتات الثقافيّة برؤية ذاتية:

تبدو النصوص أيقونات لحياة الناس اليومية، يجد المتلقي من خلالها الواقع، الذي لا يخفي وأقنعا مضاداً على الإطلاق، وهذا ما يميّز هذا النوع من الكتابة التي يتجاوز فيها الواقعان المفروض والمأمول معاً. يخضع ذلك كله لرؤية المبدع الذي اختار الموضوع، وانتقى المعلومات حولها، وقبّعها من وجهة نظره، ووفقاً لشااعره في الحب والكراهة أو الاحترام، أو الاستمزاز أو الاحتقار، أو الإعجاب، هذا ما يجعل النصوص نزعة رومانسية عالية أحياناً، تأتي التحليلات والتقود معها لتوحي للمتلقي بموضعية تتأني مشروعيّتها من كون المبدع يتكلّم بلسان الطرف المواجه للسلطة، أي يتكلّم ممثلاً للهامش، وليس للمثب، ولكن من غير تطرّفات تنبى عن إفراط في الذاتية قد يسيء إلى الشعور الجمعي لدى المتلقين. وتقسّم رؤية المبدع الذاتية هذه بالانسجام، والبهد عن الاضطراب، بحيث تسلك الموضوعات جميعاً بالحنن النقدي ذاته، فلا يبدو تناقض بين رؤية المبدع تجاه موضوع وآخر.

هذا ما يربط هذه النصوص بعلاقة خاصة مع المتلقي، يمكن وصفها بالحميمية، فليس ثمة حاجز بين المبدع ومتلقيه الذي يكاد ينادى عن أن يكون هذا المتلقي مع المبدع في الزمان، وما يفرضه من توتّعات ثقافية سينمائية،

وشعرية، وروائية، ويشترك معه بمقتضيات التراث الإنسانيّ العام، كما يتبين من المقدمة التي تشير إلى وجود متلقين، لا تفصلهم عن المبدع شخصيات تخيلية، بل يقف المبدع/ الراوي بين المتلقي والخبر، أو الحكاية بما تتضمنه من شخصيات وأحداث. ولا بد من أن يكون المبدع هنا موسوعي المعرفة، أو ذا ثقافة عالية محيطية بمعالم ما يكتب عنه شعراً، وتاريخاً، وعولماً، وطقراً، ليقنع متلقيه بصحة انطباعاته حول ما يكتب عنه، ليكتشف الأخير أهمية موضوع الكتابة، وطرافته، ثمّ تتوّع الخطاب يعتمد على التوقع المرفقي المرافق لهذا الخطاب ومراحل إنتاجه وتشكله (١٨).

#### ٦- شعريّة الخطاب النقديّة:

لا تخضع مثل هذه الكتابة لشروط البلاغة التقليدية أو المبدولة، فجماليّته هي مصادفاته، التي تخلق حميمية العلاقة بالمتلقي، والتي يذكيها النقد عبر الحكاية، في تهكماتها، وفي سدوديتها أحياناً، فالحكاية ذات رمز اجتماعي، وقيمة اجتماعية، تكشف عن حركة الأفكار أو سبورها، التي تمثل سيرة ثقافة، ولا ترد الشخصيات فيها بصفتها الذاتية، بل ترد أطرافاً في الحكاية (١٩)، التي هي الأصل، ويبدو النقد بالحكاية في أكثر من نصّ من نصوص الأليك، كما في "خزين الماضي": على مركب شرعيّ للرفعة الجماعية في عرض النيل... مفروضة شهوانية مرحلة من شاب منطلق وفنائه المحببة المتخفّعة... (٢٠).

وكذلك هي "القصة الأخيرة"، التي تمثّل حكاية داخل حكاية المبدع/ الراوي (٢١). لا تنشأ شعريّة "الأليك" من علاقة اللذة باللفظة، بل من علاقة اللفظة بالأشياء ذات الارتباط المشترك بين المبدع والمتلقي، بسبب المحابطة الزمانيّة أو المكانية، أو الاشتراك بالجزر الثقافي، أو الإنسانيّ العام. وقد تكون محاكاة الهامش في التراث، مصدر آخر لشعريّة "الأليك"، إذ تتضمن نوعاً من المجابهة، ومن التفرّد على سطوة المركز، فهي تحاكي المقوم من ذلك التراث، ممّا يفتحها بالخصوصية الثقافية ذاتها لكتابات الهامش، التي لا بدّ من إعادة الاعتبار إليها بوصفها مصدراً غنيّاً للمعرفة، وبوصفها حالة



تبعث من نصوص "أليك" رائحة الحياة اليومية المصرية بقوة، لكنها تخرج بالمتلقي نحو فضاء عربي، ثم إنساني عام، سيُما أنها تتحدث عن الأغراض الكبرى المستمرة، من حب، وكره، وفساد، ومسقطات، ورغبات جسيمة، في نماذج قيمية، ترصد تحولاتها عبر الزمن، واختلافاتها بين الثقافات، بحيث يشكل "أليك" بمجملة نصاً متكاملاً، ما هو إلا تمثيل سردي لحياة الناس اليومية بنكهة مصرية.

كلمة من سميرة

"نواظر أليك" التراثي، كما ذكرنا، ووظيفة تعيية في اللاحقة "المهاج والأحزان" التي توجي بوصفها عتبة نصية أولى، تحمل على تعميق الإحساس بالواقع سواء أكان ذلك في دراميته أم في كل ما يضي البهجة من فرح أو سرور أو سخرية. تميل النواوين الناحية نحو إضفاء وهج للأشياء عبر اتصفتها، وعبر تراسل الحواس، وأتحة المعرفة، أصوات الرقية، بنيان الألفة، مصابيد الوحشة، بسمان الذكرى، سحق الرقة، راية الاختلاف.

نقدية تكشف الكثير من حيل الثقافة التي تبنى وجهة نظر السلطة. يتشكل مصدر آخر للشمعية ممّا يمكن تسميته بالمباراة الذكية، التي تنشأ من تقرب المتباعدات، أو من اختراع علاقة ما بين الأشياء التي تقتضي إلى مقول معرفية مختلفة، كما نجد في "إعراج المترادفات":  
"الرقص الشرقي مثل الكتابة الأدبية ليس مهماً أن يكون ما تقوله أشياء عظيمة أو وضعية، ولكن المهم الكيفية التي تقول بها الأشياء" (٢٢).  
أو ما نجده في "بنيان الألفة":  
"المعمارة هي أكثر الأشياء شيئاً بالمراة، فكلتاها تتدهور وتفتي سريعا بالهجر" (٢٣).

تتأني الشمعية أيضاً من قراءة المبدع للشمية قراءة تكرر أفق التوفقات لدى المتلقي، من ذلك ما نجده في "مطرح الغرام":  
"يتهمج البشر في الأماكن المخالفة لأماكن عيشهم، ولذلك فإن معلمي الفن العظيم، أعني الرواة المجهولين لألف ليلة وليلة، اعتادوا أن يحملوا الفقراء إلى القصور، بينما يخضون الملوك والوزراء وأثرياء التجار بالبيوت الخطرة في نهايات الحوايز الفقيرة المهجورة أو الجزر المنعزلة الوحشة في عرض البحر" (٢٤).

وما نجده في "بنيان الألفة":  
"اليوم يستخدم الأثرياء الجدد الخرسانة المسحقة المألوية لتسبيج قصورهم ممّا يعكس علاقة الريبة بينهم وبين المجتمع، بقدر ما يعكس الأنانية المفرطة والضمّن بالفائدة على الآخرين... وكذلك فإن الفخامة الرثة في المباني الحكومية الجديدة لا تتناسب أبداً مع أوضاع دولة يعاني اقتصادها من الركود. وكما أننا نستطيع من الأخطاء الصغيرة اكتشاف أمارة من الطبقة الدنيا مهما أنفقت على أثوابها، فإن الإنفاق الباذخ يتم إهداره بتفاصيل صغيرة تعصف بنية النظام التي أضمرها ممارق هذا الزمان" (٢٥).

#### ٧- في عودة إلى العنوان:

يمثل العنوان "أليك في المهاج والأحزان" إحدى الممارات التسمية التي يتولّى "المكتوب يتضعم من عنوانه"، إذ يمثل هذا العنوان وظيفة إغرائية-تنجسية في محاسناته عنوان كتاب

#### مكتة البحث

- ١- الجاحظ- البيان والبيان. تحقيق عبد السلام حارون، ج ١، دار الفكر، بيروت.
- ٢- عمرو أحمد ياسين- تحول الخطاب التري في عصر النهضة، ط ١، ٢٠٠٥، مطبعة الروزا، عمان.
- ٣- أنقلي عبد الله- النقد الثقافي- قراءة في الأساق الثقافية العربية، ط ١، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- ٤- قطوس بشام- سيمياء العنوان، ط ١، ٢٠٠٢، عمان.
- ٥- قاسم حاري عزت- أليك في المهاج والأحزان، ط ١، ٢٠٠٢، دار الهلال، القاهرة.
- ٦- ناصف مصطفى- محاورات مع قتر العربي، سلسلة عالم المعرفة للذكورية، شباط ١٩٩٧.

#### المراجع

- ١- أنقلي عبد الله- النقد الثقافي، ص ٨٨.
- ٢- الجاحظ- البيان والبيان، ج ١، ص ١١.
- ٣- يُنظر أنقلي عبد الله- النقد الثقافي، ص ٨٧.
- ٤- المرجع السابق، ص ٨٧.
- ٥- ناصف مصطفى- محاورات مع قتر العربي، ص ٧٧.
- ٦- يُنظر المرجع السابق، ص ٧٣.
- ٧- يُنظر أنقلي عبد الله- النقد الثقافي، ص ١٤.
- ٨- يُنظر قطوس بشام- سيمياء العنوان، ص ٤٤.
- ٩- يُنظر المرجع السابق، ص ٤٤.
- ١٠- يُنظر قاسم حاري عزت- أليك في المهاج والأحزان، ص ١٨٤.
- ١١- المصدر السابق، ص ١٣٠.
- ١٢- يُنظر المصدر السابق، ص ١٥٥-١٦١.
- ١٣- يُنظر قطوس بشام- سيمياء العنوان، ص ٤٤.
- ١٤- يُنظر قطوس بشام- سيمياء العنوان، ص ٤٥.
- ١٥- يُنظر أنقلي عبد الله- النقد الثقافي، ص ٢٣.
- ١٦- قاسم حاري عزت- أليك في المهاج والأحزان، ص ١٢٢.
- ١٧- المصدر السابق، ص ١٧٨.
- ١٨- عمرو أحمد ياسين- تحول الخطاب التري في عصر النهضة، ص ٣٩.
- ١٩- يُنظر أنقلي عبد الله- جذا يفتق التنية ويريز الشعي، حول عبد الله السطحي، [www.al-jazirah.com.sa](http://www.al-jazirah.com.sa) ٢٠٠٧/٢/٤، الساعة ١٠ صباحاً، ص ١.
- ٢٠- قاسم حاري عزت- أليك في المهاج والأحزان، ص ٢٣٢.
- ٢١- يُنظر المصدر السابق، ص ٢٨٤.
- ٢٢- قاسم حاري عزت- أليك في المهاج والأحزان، ص ٢٣٣.
- ٢٣- المصدر السابق، ص ٨٧.
- ٢٤- المصدر السابق، ص ١١٦.
- ٢٥- قاسم حاري عزت- أليك في المهاج والأحزان، ص ١٠٩.

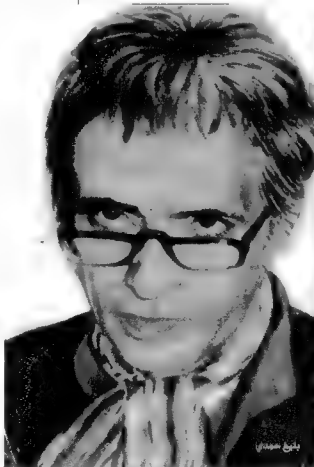
اسم الملحن، وقد اعتبروها من الحان "رياض السنباطي"، والسبب يعود إلى أن "بليغ حمدي" أخضع موهبته لدراسة أم كلثوم الكلاسيكية، بحكم تأثره الكبير بالشخصية الفنية التي تمثلها كوكبة الملحنين الذين كانوا يحيطون بكوكب الشرق "أم كلثوم"!! وقبل المضي في اقتفاء مسار التجديد الفني للفنان "بليغ حمدي"، نشير إلى أن الموسيقار "محمد فوزي" كان أول من هدم الملحن "بليغ حمدي" للفنّانة الكبيرة "أم كلثوم"، لتبدأ بعدها رحلة الإبداع والألحان التجديد بين الاثنين!! غير أن التجربة الأولى للموسيقار الشاب مع سيدة الغناء العربي قد اثبتت أن "بليغ حمدي" تتطوي الحانه المبكرة على موهبة صادقة وطاقة رهيبة، يمكن أن تثمر الحانا وأعمالا فنية عالية لا حدود لها.. وكانت الفنانة "أم كلثوم" أول من آمن بموهبة وعبقريّة هذا الملحن الشاب، وأكبر دليل على ذلك أن الموسيقار "زكريا أحمد" عندما واهته النّية في مطلع الستينيات من القرن الماضي، وكان قد باشر تلحين

أغنية "انسماك" لم تجد "أم كلثوم" ملحنًا أكثر جدارة بتلحين تلك الأغنية بعد وفاة ملحنها الأصلي "زكريا أحمد" من الموسيقار الشاب "بليغ حمدي" الذي قام بتلحينها، وقد وحق في إرضاء ذوق "أم كلثوم" الأمر الذي زاد للملحن شعورا أكثر بثقته بنفسه، وفي هذه الأغنية بدأت الملامح التجديدية في الحان "بليغ حمدي" تتجلى ولو بالتدريج لأن هناك خوفا كان سائدا من أن "أم كلثوم" ترفض التجديد على النحو الذي جمل "بليغ حمدي" يتامل مع نزعة التجديد التي يتسم بها، بحذر وخوف، وهذا ما دفعه إلى تحقيق حلمه ونزوعه نحو التجديد

## بليغ حمدي

## ودوره في تحديث الموسيقى العربية!!

عمر بنموذنة



بليغ حمدي

أولاً، في تحريره سم "لم كلثوم".

عندما ظهر "بليغ حمدي" كأصغر ملحن قُضِّعَ له "أم كلثوم" حبال صوتها في أغنية "أنت حين والحب حين" سنة ١٩٥٩، لم يكن بمستوى التجديد الموسيقي الذي صرف به لاحقا، بل إن هذه الأغنية التي وضع ألحانها الموسيقار الشاب هي أول لقاء بينه وبين أعظم مطربة عربية، لم تكن تشمل بصمات الملحن الجديد، بقدر ما كانت تدور في فلك الألبان التي وضعها الممثلون الكبار، وتقدمها "رياض السنباطي".

فبالرغم من أن لحن الأغنية يكشف عن موهبة حقيقية تعد بالشيء الكثير فإن الجمهور الواسع الذي تابع الأغنية، لم يكن يعرف

## استطاع بليغ حمدي أن يستقر على لون التجديد الذي يعبر عن فزعه في تحرير الأغنية الكلاسيكية من حالة الكلاسيكية التي سادت أعمالها

الجمهور الشباب من الجيل الجديد الذي ولد مع ثورة يوليو ١٩٥٢، بل أن البعض يرى أن ألحان بليغ حمدي الجديدة المتجددة قد أنزلت "أم كلثوم" من برجها الماجي عندما التفت حول حنجرتها ملايين الشباب العرب من المحيط إلى الخليج.

واستطاع "بليغ حمدي" أن يستقر على لون التجديد الذي يعبر عن نزعة في تحرير الأغنية الكلاسيكية من حالة الكلاسيكية التي سادت أعمالها، الفنائية مع كوكبة الملحنين القدامى، إلى عهد جديد يستجيب لتطور العصر والسوق، وإن تجاوب "أم كلثوم" مع ألحان الجديدة التي يتزعمها "بليغ حمدي" إلى جانب كوكبة من الملحنين الشباب مثل "محمد الموجي" وكمال الطويل و"سيد مكاوي" يبطل الزعم القائل أن "أم كلثوم" ترفض التجديد والتجاوب مع روح الحداثة والتطور، غير أن سيدة الفناء العربي، ظلت وفية لأصالة الموسيقى العربية الشرقية حتى وهي تؤدي ألحاناً وأغنيات من رموز الحداثة والتجديد من جيل الشباب، ولكن من دون أن تنفل الدور الكبير الذي أحدثته ألحان الموسيقى "محمد عبد الوهاب" في تحديث وتجديد مدرسة أم كلثوم الفنائية، حيث كان لألحانه دور كبير وجوهري في تحديث مسار الفنى المستقيم الذي سارت عليه أم كلثوم!!

وكان لفنانة أم كلثوم الأثر الكبير في شهرة الملحن "بليغ حمدي" عندما غنت له من ألحانه العديد من الأغنيات، وهي تتربع على عرش الأغنية العربية، وكان له نصيب الأسد من حيث عدد الأغاني التي لحنها لأم كلثوم، فقد

مع "أم كلثوم" بأسلوب التدرج الذي يوازن بين الأصالة والتجديد، وقد نجح "بليغ حمدي" في تحقيق مشروعه في التجديد بصورة أكثر جلاء عندما استطاع أن يقنع أم كلثوم بإدخال آلة "الساكسوفون" ذات الطابع الأوروبي، لأول مرة في أغنية "فات الميعاد" ملحقاً استطاع "محمد عبد الوهاب" أن يقنعه بإدخال آلة القيثارة الكورباتي في أول أغنية لها من لحنه، وهي "أنت عمري" سنة ١٩٦٤.. غير أن "بليغ حمدي" قد تقدم خطوة كبرى إلى الأمام عن طريق التجديد والتحديث الموسيقي مع الفنانة أم كلثوم عندما قام بوضع لحن أغنية "ألف ليلة وليلة" ففنى هذه الأغنية يتلمس المستمع بصمات التجديد بصورة واضحة بما يتمشى وأسلوب "بليغ حمدي" حيث تتميز هذه الأغنية بمقدماتها الموسيقية الاستعراضية ذات الحضور البارز، سواء من حيث الطول أو من حيث استخدام الآلات الموسيقية العربية مثل القيثارة الكورباتي، والساكسوفون، على عهد يرى فيه البعض أن "بليغ حمدي" يبالغ في استخدام الآلات الموسيقية الغربية إلى حد الإفراط الذي يخلق تشويشاً بالموسيقى العربية والشرقية التي لها أصالتها وخصوصيتها، ولم يتوقف تجديد "بليغ حمدي" عند قدرته على الاستخدام الحسن للآلات الموسيقية العربية في المقدمة التي وضعها لأغنية "ألف ليلة وليلة" بل نجده يستعرض تنويعاته اللحنية بصورة غير مسبقة في مسيرة "أم كلثوم" الفنية على عهد يبدو فيه الملحن إزاء عمل استعراضى باهر يعطش اهتمام وإعجاب الجمهور والمستمعين!!

على أن التجديد الذي أحدثه "بليغ حمدي" مع كوكبة الشرق، لم يقف عند الآلات الغربية التي استخدمها في ألحانه وتأليفه الموسيقي، بل أن التجديد، امتد إلى طبيعة الألحان التي قام بوضعها بما يقدم فكرته وتزعمته في التجديد، حيث اعتمد "بليغ حمدي" في مجمل ألحانه أسلوب "التطريب" الذي يعتمد على الإيقاعات السريعة، حيناً، والخفيفة حيناً آخر، مع مراعاة "مناخ" النص الشعري ومعاني كلمات الأغنية، ويرجع الفضل إلى الملحن "بليغ حمدي" في تقريب أم كلثوم إلى

وضع لها ألحان الأغاني التي زادت في انتشارها وديوع اسم "بليغ حمدي" ومنها: سيرة الحب، كل ليلة وكل يوم، ضاع الحب، فات الميعاد، الحب كله، أنسالك، حكم علينا الهوى... وغيرها... ولا شك فإن الذي يتتبع مجموع الأغاني التي وضع ألحانها "بليغ حمدي" لفنانة أم كلثوم، سوف تستوقفه أغنية "الحب كله"، الأغنية التي وضع فيها الملحن خلاصة عبقريته وموهبته، بل إن "بليغ حمدي" ذاته يعترف في أكثر من تصريح صحفي أن أغنية "الحب كله" أقرب الأعمال التي قام بها، وإنها أخذت منه كل جهده لتأتي على الصورة الإبداعية العالية التي عليها، وكان الموسيقى "بليغ حمدي" قد أدى هذه الأغنية بصوته بقاعة الأطلس في الجزائر العاصمة سنة ١٩٦٦، إبان مرافقته للفنانة "وردة الجزائرية" في جولتها الفنية التي قادتها إلى إحياء حفلات غنائية في كل من الجزائر العاصمة ومدينة غنابة...

وتعتبر أغنية الحب كله مثلاً للإبداع الفني والجمالي في تعامل الملحن "بليغ حمدي" مع فنانة من طراز أم كلثوم، وفي هذه الأغنية اكتملت ونضجت موهبته الفنية، وبالتالي فإن نزعة التجديد به بلغت ذروتها وحقت كمالها المنشود، مع أغنية "الحب كله" وفيها تنعصر المبقرية على صاحبها!!

وفي آخر لحن وضعه "بليغ حمدي" للفنانة أم كلثوم سنة ١٩٧٢ وتحديداً أغنية "حكم علينا الهوى" يستوقفنا الملحن على مقدمة موسيقية استعراضية تكاد وحدها تطفئ على بقية المقاطع الفنائية والموسيقية الأخرى، وفي هذه المقدمة يبدو الملحن "بليغ حمدي" يسرف في تغليب الآلات الموسيقية الغربية على نظيراتها العربية والشرقية، على نحو جلب إليه الانتقاد من قبل الفيورين على أصالة الموسيقى العربية والروح الشرقية، غير أن "بليغ حمدي" كان وأهيا لرسائله التجديدية في الموسيقى الشرقية وأنه ليس نشازاً في مسيرة التطور والتجديد، بل إنه يعتبر جهوده في هذا المجال استمراراً لرسالة التطوير والبحث التي بدأها الموسيقيون العرب الرواد من "سيد درويش" و"محمد القصبجي" إلى "محمد عبد الوهاب" و"فريد الأطرش"



## تزامن ظهور بلبلج حمدي على الساحة الفنية كملحن متجدد مع ظهور كوكبة من الملحنين الشباب الذين ارتبطت أغانهم بعبد الحليم حافظ

ولكنها كانت تقتصر إلى الروح التطريبية التي تتصف بالإيقاعات السريعة والألحان الخفيفة، والتي من شأنها أن تحرك ساكن الجمهور والمستمعين، وتشرتهم في التعامل مع اللحن بروح فيها من الحيوية والتفاعل مع الطرب، وكانهم جزء من اللحن والأغنية..

بعد هذه المرحلة الفنية الأولى التي كانت السمة المميزة لأسلوب "عبد الحليم حافظ" الغنائي، كان لا بد من إحداث نقلة في التجديد والتحديث، تنتقل فيها التجربة إلى عهد الأغنية "التطريبية" التي يؤدي فيها الفلكلور دوره في الأغنية الجديدة، والتي يقف وراءها الملحن "بلبلج حمدي" والذي التحق متأخراً نوعاً ما عن كوكبة الملحنين الشباب الذين سبق ذكرهم، وبالتعاق "بلبلج حمدي" برفقاء العندليب الأسمر يكون للفنان والموسيقى عندهم شأن آخر، ويتخذ الفن الغنائي وجهة جديدة فينتقل فيها "عبد الحليم حافظ" من مرحلة التجديد الأولى إلى مرحلة التجديد الثانية، وكان "بلبلج حمدي" رائد هذه المرحلة الجديدة الثانية، حيث قدم في هذا الصدد أغنيات مختلفة عن سابقتها من الأغنيات التي اشتهر بها الطرب الشاب عبد الحليم حافظ ومنها "جانا الهوى" و "على حسب وداد" و "الهوى هواي" و "سواح" وغيرها من الأغاني التي وضع الحائنا "بلبلج حمدي" لتبدأ معها مرحلة فنية جديدة، توصف بأنها مرحلة التجديد الثانية من مسيرة "عبد الحليم حافظ" الغنائية.

صحيح أن نزعة التجديد في أغنيات "عبد الحليم حافظ" لم تبدأ مع "بلبلج

ومحمد فوزي" و"الأخوين رحباني"، ولكن الذي فعله "بلبلج حمدي" أنه أحدث نقلة في النوع والشكل، وعمل على تسريع عجلة التطور والتجديد من غير المساس بجوهر الموسيقى العربية أو تحريفها عن مسارها التاريخي والحضاري، وما من شك فإن دور "بلبلج حمدي" في تحديث الإبداع الموسيقي العربي، كان من الأهمية بمكان وستظل جهوده علامة مضيئة في تاريخ الموسيقى العربية في القرن العشرين!!

تانيا: في تجربته مع عبد الحليم حافظ

تزامن ظهور "بلبلج حمدي" على الساحة الفنية كملحن متجدد مع ظهور كوكبة من الملحنين الشباب الذين ارتبطت أغانهم بالفنان "عبد الحليم حافظ" في مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، ومن أبرزهم الملحن "محمد الموجي" الذي لحن أول أغنية بدأ بها عبد الحليم حافظ مشواره الفني وهي "أغنية صافيني مرة" قبل أن يلحن مجموعة من الأغنيات منها "هيك ناز" ورسالة من تحت الماء" إلى آخر أغنية قبل رحيله سنة 1977 وهي "قارئة الفجاف" ومن أهم الملحنين الشباب الذين بدأ معهم المطرب العاطفي مسيرته الفنية، الملحن كمال الطويل الذي وضع الحائنا متميزة له، منها: "في يوم في شهر في سنة" و "في يوم من الأيام" و "بلاش عتاب" وغيرها من الألحان والأغاني التي ترنم بها العندليب الأسمر إلى جانب الألحان التي أداها من ملحنين آخرين من جيل الشباب ومنهم الملحن "منير مراد" شقيق الفنانة الشهيرة "ليلى مراد" حيث لحن له هذا الأخير أغنية "يا مر الحب... إلخ...."

وقد كانت الألحان التي اشتهر بها "عبد الحليم حافظ" في بداية انطلاقته الفنية، تمثل عهداً جديداً ومرحلة ذهبية لأنها كانت تمثل قطيعة مع المرحلة التي سبقت ظهور هذا الفنان مع الكوكبة الجديدة من الملحنين الشباب!!

وتواصلت هذه المرحلة الجديدة من الألحان والأغاني التي ظهر بها "عبد الحليم حافظ"، وكانت تلك الألحان والأغاني تتميز بالروح التعبيرية البارزة،



حمدي" إذ أن "انطلاقة العندليب الأسمر" كانت بذاتها ثورة تجديدية مقارنة مع المرحلة التي سبقت ظهوره قبل بداية الخمسينيات، ولكن يمكن القول أن دخول "بلبلج حمدي" على الخط كان بمثابة القطيعة مع الألحان التي تقى بها "عبد الحليم حافظ" ولكن لا تلقىها بقدر ما تلقىها وتدفعها دفعا جديداً إلى تحديث أكثر من ذي قبل. وقد استقبل الشباب العربي من المحيط إلى الخليج الألحان الجديدة بترحاب كبير، لأنها كانت تستجيب لمتطلبات العصر والتطور في معناه الفني الذي يضيف الجديد ولا يتنكر للقديم، وهكذا، وجد الجمهور نفسه مجذباً إلى الإيقاعات الفنية الجديدة، بعد أن تعودت الأذن على المشاوح والتناغم مع الأغنيات السابقة التي أبدعها كمال الطويل و "محمد الموجي" و "محمد عبد الوهاب" في الخمسينيات والستينيات، مثل: "في يوم في شهر في سنة"، "قولي حاجة"، "بدم إيه"، "على قد الشوق"، "يا خالي القلب"، "مشيت على الأشواك"، "أنت قلبي" وغيرها من الأغنيات الناجحة التي بدأ بها الفنان "عبد الحليم حافظ" حياته الفنية.

ولعل أغنية "زي الهوى" كانت نقطة التفجير في مسيرة المطرب العاطفي الفنية والتجديدية، والتي كانت تمثل القطيعة بين العهدين: العهد القديم، والعهد الجديد... وقبل ظهور "زي الهوى" كان "بلبلج حمدي" قد مهد الطريق بالحناءة الجديدة ذات النزعة التجديدية والروح الإيقاعية، المحركة للمشاعر والوجدان، والتي وجدت لها طريقاً إلى أذان المستمعين، لكن تلك الأغنية التي وضع الحائنا الملحن "بلبلج حمدي" لم تكن بالقوة الإبداعية التي تميز بها الملحن الجديد، بالصورة التي تيمد المستمع من الحان غيره من كوكبة الملحنين الذين أكثروا مسيرة "عبد الحليم حافظ" منذ البداية، ولكنها كانت إشارات واضحة وكافية لأن تمرق مدرسة عبد الحليم حافظ انطلاقة جديدة بدأت معالمها ولامعها تلوح في الأفق، وكانت أغنية "زي الهوى" التي دأعت وانتشرت في مطلع السبعينيات من القرن الماضي، هي قاطرة الطريق الجديدة التي سوف يسلكها الفنان "عبد الحليم حافظ".



بقفة كبيرة رةقة الملحن "بلخ حمدي".

إن الذين عاشوا تلك المرحلة التي ولدت فيها أغنية "زي الهوى" يتذكرون بلا شك ذلك الانتشار الكاسح والنجاح الواسع الذي حققته هذه الأغنية والتي كانت بمثابة القنبلة الفنية لأنها جعلت من "زي الهوى" ولادة ثانية لـ "عبد الحليم حافظ"، ففي هذا العمل الفني الكبير، يافق الفنان جمهوره بمقدمة موسيقية غير مالوفة

حيث أنها كانت أسلوب مقدمة موسيقية زاخرة بالإبداع والتتويع..

وبالإضافة إلى الطبقات اللحنية المتميزة بالروح التجديدية والحدائث هبان "بلخ حمدي" استخدم آلات موسيقية غربية بشكل رئيسي ولافت للنظر وخاصة القيثارة الكهربائية "والسكسفون" وغيرها بصورة تبتث على الإعجاب والانبهار، وكانت أغنية "زي الهوى" حين ظهورها من أقوى الأغاني العربية قاطبة من حيث تأثيرها الكاسح في وجدان المستمع العربي، ولم تكن تافهسا إبان ظهورها سوى أغنية "عش أنت" التي قدمها الموسيقار "فريد الأطرش" من شمر "بشارة الخوري" ونالت نفس الإعجاب والتأثير.. ومع أغنية "زي الهوى" يكون "بلخ حمدي" قد أحدث قطيعة حقيقية ونهائية مع الألحان السابقة، وبالتالي هبان مدرسة "عبد الحليم حافظ" الجديدة سيكون لها شأن آخر من الإبداع والتجديد..

وتواصلت رحلة التجديد في الأغنيات التي تلت "زي الهوى"، فبعد النجاح الكاسح الذي حققته هذه الأغنية، أكد لدى الرأي العام أن الثنائي "بلخ حمدي" و"عبد الحليم حافظ" قد صنع وثبة عملاقة على درب الفن والموسيقى العربية، وقد وصل الأمر أن هذا الثنائي يكاد يكون وحده يحتكر الساحة الفنية العربية، بحكم السيطرة الفعلية المطلقة للأسلوب الفني الجديد الذي شكلت ملامحه أغنيات مثل "زي الهوى"، موعود، مداح القمر، حاول فتتكرني، أي دمة حزن لا... وهذه الأغنيات ليست مجرد أغنيات جميلة تصطب، ولكنها لوحات فنية ترصع جبين الإبداع الفئاني العربي المعاصر، ولقد تبه

"عبد الحليم حافظ" إلى ملامح الإبداع والمبقرية لدى الملحن الشاب "بلخ حمدي". ولذلك كان دائما حين يقدمه للجمهور يصفه بأنه أمل الموسيقى العربية، وما يؤكد هذه الصفة، أن الأغاني التي وضع ألحانها في هذه الفترة بالذات كبار الملحنين مثل "محمد الموجي" و"محمد عبد الوهاب" قد تأثرت بأسلوب بلخ حمدي في التلحين أو على الأقل أنه كان السبيل إلى وضع الأسس الفنية الأولى لهذا الأسلوب الجديد في صناعة اللحن والموسيقى، ولكن من غير التقليل من أهمية الألحان والأغاني التي وضعها "محمد الموجي" في مواكبة هذه المرحلة، ومنها "رسالة من تحت الماء" و"قارئة الفنجان" وغيرها، أو التي وضع ألحانها محمد عبد الوهاب مثل "فانت جينا" و"بتدي منين الحكاية" و"من غير ليه" التي شاء القدر أن يؤديها ملحنها بعد رحيل الغنديل..

ويشاء القدر أن ينتقل المطرب "عبد الحليم حافظ" إلى جوار ربه دون أن يؤدي آخر لحن كان قد وضعه "بلخ حمدي" له، وهي أغنية "أحلى طريق في دنيتي" والتي غناها بصوتها لاحقا الفنانة "فايزة أحمد". ولكن هذه الأغنية لم يحالفها الحظ في الانتشار كما هو الحال مع أغنية "من غير ليه" التي غناها "محمد عبد الوهاب" بصوته، ولقيت رواجاً كبيراً لدى الأوساط الفنية، ومنذ رحيل الغنديل الأسمر سنة ١٩٧٧، بدأت رحلة "بلخ حمدي" مع حركة التجديد والإبداع، تعرف التراجع تدريجياً، ليس لأن الملحن غير قادر على تجسيد طموحه الإبداعي،

عندما تحقق اللقاء  
الفني التاريخي  
بين بلخ وردة سنة  
١٩٧٢ كانت رحلة  
التجديد الموسيقي  
لدى بلخ قد  
اكتملت عناصرها

ولكن لعدم وجود فنان من طراز "عبد الحليم حافظ" الذي كان يمثل جواز سفر لألحان "بلخ حمدي"... ورغم أن رحلة الملحن مع نهر الألحان لم تتوقف مع الأصوات الفنية الأخرى، إلا أن الفراغ الذي تركه رحيل "عبد الحليم حافظ" لم يستطع أي مطرب آخر أن يعا، ولا شك فإن هاجس التجديد ظل السمة التي تروق وجدان "بلخ حمدي" في التعامل مع رفيق دربه الفنان "عبد الحليم حافظ" ويستمر التجديد، ليكون الطريق الأخير في مسير كل من الملحن "بلخ حمدي" والفنان "عبد الحليم حافظ" والتمسك في نهاية المطاف: الفن والفناء والطرب، في أجمل المعاني والأهداف السامية!!

ثالثاً: روع "وردة الجزائرية"

عندما تحقق اللقاء الفني التاريخي بين الملحن بلخ حمدي والفنانة "وردة الجزائرية" في أغنية "أدعوك يا أملي" سنة ١٩٧٢، كانت رحلة التجديد الموسيقي لدى "بلخ حمدي" قد اكتملت عناصرها، وتبلورت صورتها، وذلك من خلال تجربته ومدرسته التجديدية التي سبقت ذلك مع الفنانة "أم كلثوم" ومع المطرب "عبد الحليم حافظ"، ولكن الجديد في تجربة الموسيقار "بلخ حمدي" مع أغنية "أدعوك يا أملي" التي كتبها الشاعر الجزائري "صالح خرفي"، أنه أبدى مقدرة كبيرة في تلحين القصيدة الشعرية الفصيحة، حيث وهن في وضع لحن لقصيدة شعرية تتغنى بالوطن والحرية والاستقلال لتشدو بها الفنانة "وردة الجزائرية" في الذكرى العاشرة لاستقلال الجزائر. وفي هذا العمل الفني المتميز حاول الملحن تعليم الحان الأغنية ببعض المقاطع من التراث الفئاني الجزائري الأصيل، ومنها مقطع من الأغنية الجزائرية المروقة باسم "ما نيش منا.." وهو اقتباس مقصود لإعطاء الأغنية معنى جمالياً فنياً متمزج فيه الأنصه الجزائرية الأصيلة بالأنغام العربية المعبرة العبة!!

ومع صوت "وردة الجزائرية" وجد "بلخ حمدي" الحلقة المفقودة الأخرى في رحلته الفنية مع التجديد في الموسيقى والألحان العربية، وكانت العودة القوية



وما زاد في تبلور النزعة التجديدية لدى بلّغ حمدي في تجربته مع الفنانة "وردة الجزائرية" هو مدى استعداد هذه الأخيرة للتجارب مع توجهه الفني الجديد والتجديد، لإيمان الفنانة "وردة" بضرورة التجديد بعد المرحلة القديمة الكلاسيكية التي مرت بها من قبل مع الموسيقى "رياض السنباطي" في أغنيات "نداء الضمير" و"أيها الصاعدون" ولعبة الأيام"، فجاءت مرحلة "بلّغ حمدي" لتضع الفنانة "وردة" في طليعة الحداثة والتجديد، وليس أدل على ذلك مثل أغنيات: "العين السود" و"ليه واللا إيه" و"ندنه" و"حكايتي مع الزمان" وغيرها من الأغنيات التي وضع ألبانها الموسيقار المجدد "بلّغ حمدي"، وهي أغنيات تحمل الجديد في كل شيء، في الكلمات والموضوعات وفي الطليقات اللغوية والصوت القوي، وفي طليعة الألبان ذاتها، وفي إدخال بعض الآلات الغربية الحديثة بصوت أكثر فاعلية، ومنها بوجه أخص آلة الأورغ التي وضع لها "بلّغ حمدي" مكانة متميزة في معظم الألبان التي وضعها للفنانة "وردة".

وبالرغم من أن بلّغ حمدي لم يحتكر وحده صوت الفنانة "وردة الجزائرية"، فقد ترنمت بألبان الموسيقيين الكبار، مثل محمد عبد الوهاب و"محمّد الموجي" وكمال الطويل و"حلمي بكر" و"رياض السنباطي"، إلا أنه يصح القول أن بصمات الموسيقار بلّغ حمدي ظلت هي السمة التي ميزت أغنيات "وردة الجزائرية" طوال مرحلة السبعينيات، بل إنه صانع الخط الفني، وواضع الأسس الأولى في رحلة التجديد الموسيقي مع الفنانة "وردة" في انطلاقها الفنية الجديدة التي بدأتها معه في مطلع السبعينيات في الذكرى العاشرة لاستقلال الجزائر، بدءاً بأغنية "أدعوك يا أملي" وانتهاءً بأغنية "بودعك..." وهي تجربته الفنية مع وردة الجزائرية اكتشفت ملامح التجديد والتجديد والمحدث للموسيقى إلى "بلّغ حمدي" ولا تزال آثارها بارزة إلى اليوم في تجارب الفنانين والموسيقيين الجدد.

وبالمزيد من الإبداع والتجارب والتجديد والتواصل، وكان سلاحهما الانتقالات إلى الأمام وعدم الاكتراث بحصد الحصاد ومديري المؤامرات واختلاق الخلافات والناس.

ولعل أول أغنية لفت إليها اهتمام المستمع العربي في بداية انطلاقها الجديدة بعد انقطاع "وردة الجزائرية" عن الغناء هي أغنية "خليك هنا" التي لحنها الموسيقار "بلّغ حمدي"، ففي هذه الأغنية أثبتت "وردة الجزائرية" مقدرتها الفنية والصوتية، وتميزها عن الأصوات الغنائية الكبيرة التي كانت تملأ الساحة الفنية العربية، ومن جهة أثبت "بلّغ حمدي" في هذه الأغنية مقدرته، وعبقريته في توجيه الأغنية العربية الوجهة التي أرادها لها في التجديد والإبداع، فقد وضع المقدمة الموسيقية لأغنية "خليك هنا" لتكون شاهدة على عبقرية الملحن ونزوعه الشديد إلى تطوير الموسيقى العربية والانتقال بها إلى عهد جديد متجدد يستجيب لمطلوبات العصر ومتنضيات التطور والتقدم... ويمكن القول أن أغنية "خليك هنا" هي التي بعثت "وردة الجزائرية" من جديد على المستوى العربي بعد حالة النسيان التي شابتها طوال سنوات الانقطاع عن الغناء، وبهذه الأغنية صنعت "وردة" قطعة مع اللون الغنائي والنسق الفني الذي بداته قبل استقلال الجزائر، أي بالمعنى الذي يمكن القول فيه أن ولادة الفنانة "وردة الجزائرية" الحقيقية كانت مع "بلّغ حمدي" الذي استطاع أن يجسد مشروعه التجديدي من خلال صوته وشخصيتها الفنية المتميزة.

**بالرغم من أن بلّغ حمدي لم يحتكر وحده صوت وردة الجزائرية إلا أن بصماته ظلت هي السمة التي ميزت أغانيها طوال مرحلة السبعينيات**

إلى الساحة الغنائية للفنانة "وردة" بعد انقطاعها عن الغناء لمدة عشرة سنوات، فرصة ثمينة لاستكمال رحلة "بلّغ حمدي" مع التجديد والإبداع بصورة أكثر جلاء وعصفاً. وفي هذه المرحلة بدأت شهرة بلّغ حمدي تطفئ على كل الساحة الفنية والغنائية في الوطن العربي، خاصة عندما تم الزواج بين الاثنين، ليمتد تأثير هذا الزواج بينهما، إلى الزواج الفني، وتحول هذا الثاني الذهبي إلى نهر يتدفق شدوا وطربا، تألفت فيه حجرة "وردة الجزائرية" وتسامت الحان "بلّغ حمدي". ومع نهر الأغاني والأحان التي وضعها الملحن، انتقلت مرحلة التجديد عند بلّغ حمدي إلى مرحلة ثالثة، حيث يلاحظ المستمع أن الحان هذه المرحلة التي ترنمت بها "وردة" تحمل خصوصيات التجديد بشكل يوحي أن الملحن قد استقر بشكل نهائي على لون التجديد الموسيقي الذي أرادوه والذي بدأه من قبل، وكانت سنوات السبعينيات من القرن الماضي تمثل أزهى سنوات الإبداع والتجديد في الموسيقى العربية عند الموسيقار "بلّغ حمدي".

حمدي" في تعامله الفني مع الفنانة وردة الجزائرية.

وقد تميزت سنوات السبعينيات ببلوغ "بلّغ حمدي" ذروة التجديد القصوى، إلى حد اتهامه بنفاذ طاقته التجديدية وأنه صار يكرر نفسه في أعماله الفنية، كما تميزت تلك السنوات بألبان وأغان كثيرة، ملأت الأسماع والأذان في مختلف أرجاء العالم العربي، فكانت عودة "وردة الجزائرية" إلى الساحة الغنائية قوية بألبان "بلّغ حمدي" حتى صارت الحان هذا الأخير هي المسيطرة والأكثر حضوراً وانتشاراً من غيرها، سواء من حيث الكم أو من حيث الإبداع والتجديد، بل إن الفنانة "وردة" قد دفعت ضريبة نجاحها الكبير، من قبل الوسط الفني الذي ضاق بنجاحات هذه الفنانة، وانتشرت من حولها الإشاعات والمؤامرات، الأمر الذي اضطرها إلى تقديم أغنية من تلحين زوجها "بلّغ حمدي" بعنوان "أولاد الحلال" في رسالة منها إلى الذين يفتقون وراء تلك الإشاعات والمؤامرات، وواجه الثاني الذهبي "بلّغ حمدي" و"وردة" عواصف ناروية من أعداء النجاح بثقة وإرادة



## شمام البعيد

القرية حين أكون بعيداً منك  
والوحشة تسكن الأمكنة إن أقف من حلق روحك فيها... يا أمي  
ها أنا أملي للروح صفحة كي تعبر عن قلبي يحتاج كيان الداخل، بكل ما في يدي من حب، يبحث عن محبة، يبحث  
بالأني الذي انتظرت... عذبة... وأحر: الأمانة (سلة)، (أولاً؟) متى؟ كيف؟

\*\*\*

وأنا شوق، ولوعة، قلب يستجدي من الحب، نظرة تبتسمل، نظرة العذبة، وشباب، لفتني في الفناء الروح، بعد أن جففت  
الغدا، وأرجعها للترقب، للقاء الذي تأخر حلولة.  
الآن.. أتذكر فيروز البهجة، بصوت الغالب للتلقيح، (من غن، من غن، من غن، وسرفلك، حبيبي...)، وأنا أعلق بصفاء  
سحوي، ولذكري، وحبيبي، مكرراً النغمة، وراة النغمة، الملائكة، (بسم الله) حبيبي الروح، بعثت لك روحاً، وفاء  
لك ما دام ح فروع، جنة بقلبك روحاً..

\*\*\*

لا أسبغك الآن.. هل أسألك؟  
الذي بيني وبينك أكبر منه، هل تذكر؟  
قلبي، وورق، وضجيج أرواح توافقت، كلها شريكة لك.. وأنا لو تذكرك أماني، تنحيت، ولو ألفتها من أضاف بي أكون  
وأنت القريب الذي كلما زاد طوق حضورك، أرخيت صيامة السماء على ألق عيني، ولذيت الذكريات بروح اللمعة في كترها  
بي.

بيننا وبينك قلب صفحة من رواية (جبريل) لا جئون بحثه عن ولید مبعود، هي وحدها تبسّر ما بي من لوعة وألم،  
(ماذا تريد مني هذه الحياة؟ ماذا لا تقف عند نقطة راحة منها، ومندها تكف عن السير إلى الأبد؟).

\*\*\*

صامتاً، أود بحزني، وقد باعدت بيننا المسافة!!  
يا.. دائماً كنت أقول، (الصمت حرز الحاضر)..  
ها أنا حائر من صرخت أن سيكون لي صمت لن يكتمل به فرحي، وسأبقى أداري، بتعاطي الحياة، شوقي للذي يرمي رداء  
دفنه على صفيح انتظار..

وأنا توق مرهون للثناك أنت، هانك يا من تسكن شمام البعيد؟  
أينك يا الذي كتبت لك عن كنت قريباً من سمائك هناك، حيث مذاق الأشياء مختلف، الهواء.. سكن الماء.. خمس  
الناس.. أحباب، الابتسامة.. حقيقة، الصمت.. مكاشفة، اليوح.. لذة، الورد.. عهد.. بل حتى الجارية، هناك لها  
حضور مختلف.. قريباً منك!!

آنذاك كتبت لك، أتوجس رغبة حين أفس هدي، ولا أجدك حارساً للبصر.  
لماذا أنت نجم لا أطالك؟

لماذا؟ وأنت تعري بأن التبعث يهذي بك، وأنا الموحّد بالناموس الذي يحيي به رسمك فأبقى أرتضيك.

# نصائح من مئات الشهادات العربية

رغم نصائح الأصدقاء بنشر ما يردنا من الكتاب في وطننا العربي إشادة وتقييما لهذا المنبر الثقافي. إلا أننا اشرفنا أن لا نقوم بذلك لكي لا يفسر البعض بأننا نفعل ذلك زهواً. ومضخرة. واعتداداً بمبالغاً بالشهرة التي وصل إليها هذا المنبر عربياً. ولكننا اليوم ونحن نوقد الشعلة الخامسة عشرة من عمر "عمّان" نقطف وبإيجاز شديد بعض هذه الشهادات - وهي بالبنات - تقديراً منا لموسليها من كتابنا الأفاضل.

"المحرر"

نصائح من بين  
مئات الشهادات  
العربية عن "مجلة  
عمّان" نشرتها  
المنابر الثقافية  
العربية وأرسلت  
لرئيس التحرير

❶ من مجلة "عمّان" الثقافية العربية، تعرف القارئ العربي إلى ما تقدمه الأعلام العربية من إضافة مستفيضة وإثراء في المجالات الأدبية والفنية.

❷ من رسالة بعثت بها الكاتبة السورية الدكتورة مها خلاق المحطّر

❸ كانت قيمتي كبيرة وأنا أطالع هذه المجلة الفريدة من نوعها، بحيث مكنتني من التعرف على نشاطات الكتاب والأدباء من مختلف أنحاء الوطن العربي.

❹ من رسالة للدكتور "مصطفى بلعشري" رئيس فرع الإعلام الكتاب الجزائريين، ولاية عين الدفلى.

❺ "إن مجلتكم العزرا" ذات الإيضاح الثقافي الكبير في العالم العربي تساهم مساهمة حيوية في السدود المائية المتصرفين بآثار جديدة غنية وعبارة معانيها والمساهلة على تراثها الخالد.

❻ من رسالة لرئيس المجموعة الحضرية لغاس الدكتور "ميد الرحيم الغلاي"

❼ "شكروا في أن لكم في الجزائر قراء محبين لا يتحتمون سوى أن تكون "عمّان" بين أيديهم كل شهر."

❽ من رسالة لقروفي الجزائري "الحبيب السليح"

❾ "أشكركم على مواصلتكم إرسال المجلة لأنها في اليمن والتي أصبحت أهم زاد ثقافي هنا، نأ تشبهه من تقدم ثقافي ومدني متواصل لشكركم بـ مجلة الأدب في الخمسينيات والستينيات

❶ كان يودى أن اشاركتم بإساعه معكم في مجلة "عمّان" كنت قلت انشغالي برواية كنت منشغلاً إليها طوال الفترة الماضية حالت دون ذلك، وأنا قد فرغت من تلك الرواية يسعدني أن أبشر بفصل منها فينشر في "عمّان"، التي من خلالها أتمكن من الإطلاع على الكثر مما أحبه وله أهمية ودلالة بالنسبة لي".

❷ من رسالة بعثت بها الروائي العربي الكبير المرحوم "ميد الرحمن منيف"

❸ "لقد استلها إسعاد كتاب "عمّان" التوثيقي ومجلة "عمّان" المشهورة بمستواها فيها ومشغولاً إلى العديد من أجازاكم".

❹ من رسالة بعثت بها معالي العين "تلي شرف" إلى معالي أمين عمان.

❺ "لقد أبح لكاتب هذه السطور أن يكون رئيس تحرير مجلة "الفكر" ولجنة "المواقف" ومدير تحرير مجلة "الرائد العربي" ولدى أحمد أن سعيد الزميل "ميد الله حمدان" قياساً على ما جريت وبلغت هو صمود أسطوري".

❻ من مقالة للكاتب الأردني "إبراهيم الجلولي" في "الرأي"

❼ "أود أن أهنئ من لتبني للجهود الفاعل في تحرير هذه المجلة وتقديم مبتواها بإطراد مما لم يحصل في المجلات الثقافية في زمننا العربي هنا".

❽ من رسالة للدكتور "ميد العزيز القالح" مدير مركز الدراسات السود السود

من ثلث لوضوح الحداثة والمواهب الحقيقية.

«عن رسالة للكاتب "محمد وهذا ميراثه" استلذت الأسى في جامعة الحديدة»

«...تابع "همنان" شهرياً وأهكر لكم مواصلي بها، وأرجو أن نلتل إلى الأستاذ "خايل قنديل" - صاحب الصفحة الأخيرة - الثقافي معه في الكثير مما كتبه، فلا بد من وقف هذا "الخراب المعرفي".»

«من رسالة للكاتب "محمد جابر الأنصاري" الفكر البحريني المعروف.»

«أدهشتني "همنان" أبداً إدهاش. إن إخراج المجلة الأنيق، وما احتوته من مواضيع أنبية وفكرية وفنية يجعلها تتنافس أرقى المجالات العربية بل وتتفوق عليها.»

«من رسالة للدوائي العراقي الحلال على جائزة الهايطن "فؤاد التكريتي".»

«لقد وجدت في "همنان" العربية الأردنية ملجأً وملاذاً هز نظيره في وطننا العربي الفسيح، ولا أظن أن هناك هامداً على استمرارتي في المساهمة أقوى شهادة من مجلة "همنان" الرائعة.»

«من رسالة إلى أمين همنان بعثها الشاعر العراقي الكبير "حبيب الشيخ عصفري" لدى فوزه بجائزة سلطان عويس.»

«مجلة "همنان" غرقت الوجود مجلة ثقافية تحمل الهم الثقافي بمال البديعة التي لم تكف بتطويف فوارق البليدة وإنما دعاني الأمر إلى التكيف الحقن أيضاً.»

«من مقالة نشرها صحيفة الرياض السعودية للكاتب السعودي "محمد الثقفي".»

«تجاذبتنا مجلة "عمر" التي تصدرها إدارة همنان الكبرى بإسرافها كتلة همنان في حصصين ضخمين لتصلنا حوارات سبق تجسدها في كتاب الحداثة إن أجروها مع عدة من المبدعين، حوارات تؤرخ لتحويلات الأدب والثقافة والفن في العالم العربي.»

«مقالة في الملحق الثقافي لصحيفة الاشتراك العربية بقلم الناقد "عبد الرحيم العلام".»

«كثمة مجلة أدبية شهيرة وأنيقة في الأردن هي مجلة "همنان" نجعلنا متحمسين وأشدت لرائعها بالجانحة التي الإبداعية التشكيلية إلى الجانب الأدبي.»

«من مقالة للكاتبة اللبنانية المروفة "غادة السمان" في مجلة الحوادث.»

«من بين المجالات التي تصدر عن مؤسسات حكومية، أعتبر "همنان" المجلة الأكثر انتظاماً في الصدور، والأكثر تنوعاً في المادّة والأوسع انتشاراً بين القراء، والأكثر الفاعلاً على المشهد الثقافي العربي.»

«من مقالة نشرت في صحيفة "القدس" التي تصدر في لندن للكاتب والشاعر أمجد ناصر.»

«...مجلة "همنان" يرام هراقى جهد على دخول العرب في جنان اندمسية الأبريق، إنها فرصة لنحني أسرتها من هذا المنبر الثقافي التوسعي.»

«من مقالة للدكتورة "مسعودة أبو بكر" في صحيفة الحرية التونسية.»

«يعتبر في إن لفظي لأم إيجاب الأصنفاء السعوديين ممن

التقنيتم في حارتهم جليبي بالألفية من أكاديميت وادباء بالقرارة همنان، وقد أسرت في إحدى الزميلات هناك وأدبا بجهد شهري للحصول على المجلة لتقوم باستضافتها لإفادة من دراستها فضلاً عن توجيه طلبتها لقرائنها.»

«د. محمد صابر هويد، ناقد وأكاديمي هراقي معروف.»

«كلمة توصلت بالجلدة كلما حسنت لغفوق جميل لأنها أصبحت موطننا في زمن الشتات.»

«د. زهور كرام، روائية وأكاديمية من المغرب.»

«أحسن طرح كلما رأيت المجلة تكبر وتستقطب كتأياً جدياً مرموقين، وهذا يعود إلى ما تبدلونه من جهد صادق.»

«د. صالح هويد، كاتب وأكاديمي هراقي مقيم في الإمارات.»

«لقد وجدت في "همنان" دوماً جدياً وهماً ثقافياً جلياً، كلما تحلى بمادية استغنية نحو الفجاءة وأيضاً الوجدان وتفريق الفكر والمقل، ومما يزيد في أهميتها في المساهمة الثقافية والفنية العربية، شموليتها وجديتها طرحها ومواضيع معاصرة ومواكبة الفكر العالمي بأفلام نخبية متميزة.»

«د. اندريا حمدي، كلية العلوم والإعلام، ليبيا.»

«مجلتكم تقتحم كل البلاء والقلوب واعتقد أن الكثيرين يشازكونني هذا الرأي.»

«د. محمد أبو دومة، شاعر وأكاديمي من مصر.»

«لقد أصبح لـ "همنان" أوزمة الفعلية في المساهمة الثقافية العربية وهي متجيلة لك بهذا المورد الذي نحتفي بها كلما توصلنا بها.»

«مقالة لوليفوط، كاتبة سورية مقيمة في باريس.»

«هكرأ على مواصلة إرسال "همنان" إلينا كل شهر، واشكره على الجهد الذي تبذله في جمع مادتها وإخراجها وعلى النسق الذي حافظت عليه، إذ لا يزال المستوى الفكري والفني للمجلة في تصاعد مستمر ذلك أن القارئ يجد لذة وإفادة في كل جلد.»

«د. محمد الباردي، ناقد وأكاديمي من تونس.»

«تابع بالهتمام وبجودة مجلة "همنان" وهي تزداد جمالاً وبراعة شهراً بعد آخر.»

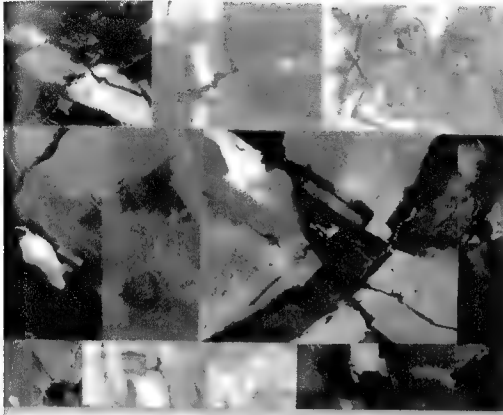
«على جعفر الحلاق، شاعر وأكاديمي هراقي مقيم في الإمارات.»

«مجلة "همنان" مثارة متميزة في المشهد الثقافي العربي، تحظى بمنزلة رفيعة وأثيرية في تونس وسائر أقطار المغرب العربي، وهو ما يحفزني على تلمين كل ما تبدلونه من جهود منتظمة في سبيل المحافظة على هذه المنزلة الرفيعة التي تلمتص بها همنان.»

«د. هبة بنت جعنة، كاتبة وأكاديمي من تونس.»

«مجلة "همنان" مشروعة كجهد زهد لأن الذي يقوم عليه رجل واحد، فلم تكرر الاجتهادات ولم تتخارب المصالح، ولأن رئيس تحريرها أعلن من شأن الكاتبة والكتابة وتعامل معهم باحترام بالغ، والمضاجعة في مهرجان "كروند" حين اكتشفنا أن مجلة "همنان" مشروعة في تونس والجزائر أكثر بكثير من عملي.»

«إبراهيم جابر، كاتب أردني.»



## قراءة في التجربة التجريدية لرائد التشكيل الأردني؛ الفنان مهنا الدرة

غازي عيسى

نتاج جيل من الفنانين الذين خرجوا من عباءته واتجهوا إلى التجريد حتى يتمكنوا من التعبير الحر خارج القيود، رغبة في التويع والتجريب، وأصبحوا يولون أهمية متزايدة لوسائل الإنجاز وتقنيات التكوين.

وإنما للمعتقد أنه لو لم تكن فرشاة مهنا الدرة الجريئة ونظيرته الحادة النفاذة لما أمكن لفنانين لاحقين أن يظهرُوا ويبرزهوا على تربة مهيبة محروقة، حتى أن الحداثيين من الفنانين لا يدرون أنهم يسبحون في فلكه الذي رسمه لهم منذ أكثر من خمسين عاماً وما زال يعطي كالتبع المتجدد.

وعندما نتناول هذه التجربة الأصيلة، إنما لنؤكد على أهميتها في الفن والحياة، وعلى ريادتها للحركة التشكيلية الأردنية الماصرة، التي قدّم لها الكثير خلال مسيرته الفنية... ورغم ما قدّمه هذا الفنان الكبير عبر تلك المسيرة، والشهرة الكبيرة التي يتمتع بها كرائد للتشكيل الأردني، لم نشاهد دراسة متكاملة، ولم نر بحثاً جاداً عنه، رغم أنه أصبح فناناً معروفاً في كل من الوطن العربي، وفي كثير من البلدان الأجنبية، ولوحاته موزعة في متاحف ومؤسسات خاصة وعامة ولدى عدد كبير من الأفراد في كل مكان وهي شتى بقاع الدنيا.

تجربة الفنان الأردني مهنا الدرة الذي شق طريقه نحو القمة، وإحدى من التجارب البارزة والرائدة في ملامحها داخل إطار حركة الفن التشكيلي الأردني بشكل خاص، والعربي والعالمي بشكل عام، وضمن ذلك الإطار حاول الدرة التوفيق بين "معطيات التراث الأردني"، القائم على أصول "اللفة" من ناحية، و"المضمون" المستخلص من "الأردن" المعنى والمكان من ناحية أخرى.

وهو أيضاً من الفنانين الذين لهم بصماتهم الواضحة على التشكيل الأردني من خلال مساهماته في إيقاظ حس المثلي على التيارات الجمالية الحديثة، النابعة من البيئة الاجتماعية والثقافية المحلية، وهذا واضح في

لذلك ليس هناك من شك في مكانة "الدرة" في حركة التشكيل الأردني، فهو صاحب "البداية النافذة الخلاقة" في إضاءة شملة فن الرسم والتلوين في الأردن منذ منتصف القرن الماضي حتى يومنا هذا.

المحلية لمختلف البلدان؛ وعلاقاته الثقافية المتسعة التي تؤثر سلباً في بصمة الهوية المحلية، الأمر الذي يضيئ على إبداعه اللاشكلي شيئاً من العولة.

إن تطور فن مهنا الدرة في فترة الستينيات - مثل الفنانين الكبار في كل المصور - هو صراع مضن وشاق مع الشكل والمضم، بحثاً عن الحقيقة القصوى الكامنة وراء العالم المرئي، وينبع إلهامه من اعتقاد قوي بأن وراء كل الظواهر المتغيرة حقيقة واحدة غير متغيرة، وأن مهمة الفنان أن يكشف هذه الحقيقة.

ويمثل التقصي من هذه الحقيقة عند مهنا الدرة - كما هو الحال عند كثيرين غيره - في التحول الدائب من أسلوب إلى أسلوب، فمن "واقعيته التعبيرية المبكرة" في بورترياته - ما زالت مستمرة - التي تتجلى فيها دقة ملاحظته وحبه للون، واهتمامه الكبير بالشكل الإنساني، إلى الرغبة في التيسيل الذي بدأ به مهنا الدرة وأوصله في النهاية إلى "التجريد".

### تكريس الأسلوب

ولما كان الفنان كبشر لا يستطيع أن يعدد الواقع، فإنه يعود إلى التعبير عن الوجود المرئي تعبيراً تجريدياً، فتجد في أعماله الأولى، الستينيات، التي تناول فيها بيوت مدينة عمان أنفاس الواقع دون أن تجد أماناً للواقع ذاته، وهنا نجح الدرة في أن يستخلص من الرؤية الواقعية فيما خاصة بالنسبة للخط واللون والتكوين، فأتجهت خطوطه إلى الانسيابية والتيسيل، واتسمت بطابع شرقي في منبها ومنمها، مع الاحتفاظ بالأساسيات في الشكل.

وهنا يتأكد ويتكرس الأسلوب الذاتي الذي تكمن فيه قدرة الفنان لا على النسخ والمحاكاة، بل التميز وإعطاء قيمة للزمن، وهذا تماماً ما قصده (دولا كروا) حين كتب يقول: "أن المرء يعمل ليس فقط لينتج الفن، وإنما ليعطي قيمة للزمن..."

(١)

أما ألوانه فيمكن أن نقول عنها، بأنها مختصرة وقائمة، ظهرت على مسطح لوحاته

والوجدان والمشاعر والأحاسيس المطلقة، حيث يثير ذلك الخطاب في المتلقي متعة روحية ذات نكهة شرقية، تتضح بإيقاعات تشبه التساييح، كما أمال المتلقي التأمل حلقن روحه في عالم اللوحة للزمنة عن الفرض، وتبدأ اللوحات في الكشف عن أسرار جمالياتها التي تجمع في توافق مذهن بين التجريد والمناصر المقروية، كأنها تروي قصص ومناق جمال اكتسبه الفنان من أيام الطفولة في عمان والكرك والتجوال في أرجائها، قبل أن تملأ قدماء أرض إيطاليا، حين ذهب إلى روما للدراسة في أكاديمية الفنون.

والثناء الدراسة منحة الأكاديمية الكثير من الأمور التقنية خاصة في اللون وأصمن التصميم، والثقافة الغربية والانطلاق الإبداعي، وبجانب ذلك تكونت ثقافته الفنية التي حددت مسار أسلوبه من حينها.

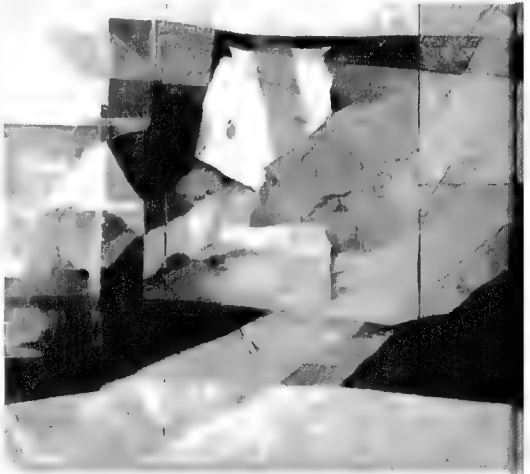
ويهد تجرجه مضى بأسلوبه... يبحث عن صيغ تشكيلية جديدة، تميز عن هويته، المستمدة من ثقافته وخبرته المتنوعة المصادر، ومكونات شخصيته المكتسبة من طوافه بالعدد من دول العالم كنيولوماسي واحتكاكه بالهويات

حتى أن الكتاب الذي صدر في روسيا وحمل اسمه (مهنا الدرة)، لم يتناول تجربته التشكيلية، بل كان عبارة عن شهادات مقتضبة ظلت بعيدة عن النقد التحليلي للتجربة؛ لأنها قدمت تملقا بلوحته، وحبا لها، وهذا الحب انسحب على بعض المصنفين والمهتمين بالفن الذين التقوا مهنا الدرة نفسه لكي يتحدث عن تجربته، ويقدم رؤيته للمتلقى...

وهذا جعل مهمة الكتابة عنه صعبة للغاية، لما نعرفه عن شهرته، ومعرفته من قبل الناس والمهتمين، ولهذا السبب، سنتحدث عن جانب مهم تملكه هذه التجربة، ألا وهو التجريدية في تجربة الفنان مهنا الدرة.

### عالم الدرة.. الحرية الكاملة

إذا أردنا أن ندخل من الباب الحقيقي إلى عالم الفنان مهنا الدرة، فليتنا أن ندخله من باب تلك اللحظة الفارقة (الحرية الكاملة) التي وضعت على بدايات "التجريد"، تلك اللحظة التي بدأت تميز فيها أعماله عن الهوية المحلية كموقف وخطاب استعطي موجه إلى الروح



سواء رسمت بشكل عمودي أو أفقي، والمعالجة بمجموعة زرقاء قائمة والوان باردة محدودة، ومطعمة بالأبيض، بأنها تدور في جو الليل، وتتبع من الظلام المحيط بها، حيث يأتي النور من الأمام، ربما كترديد لأغنية الصمت الحافل بالهمسات، مثل سماء الليل المرصعة بالنجوم التي لا تحصى. والحق أن البيوت وما يحيط بها من عناصر تكتسي في الليل بمهابة لا تتاوم، وتزداد عظمتها وشموخها كثيراً، بل إن العتمة تضفي الرؤى.

وأول ما يستوقفنا في تلك اللوحات هو الطابع السكوني العظيم عليها، لذلك يمكن تسميتها . بالموسيقى الكلاسيكية . "بالليليات".

ورويداً رويداً غابت البيوت وأبوابها وسائر تركيباتها ولم يعد لها وجود في اللوحة التي أملت علينا من خلال كتل لونية مجردة من أية خصائص واضحة في الدلالات الإيحائية... إلى حيث صارت لوحاته... تتوزع ألوانها المتميزة بكتافها ونثو ضربات فرشاته، وسكنه المريضة، تعليمات هندسية غير مقدرة لانصاف مستطيلات ومربعات أو أجزاء من مثلثات محملة، إنه في أصالة هذه تخلص من الموضوع كلياً، وهو في سبيله لأن يتخلص حتى من الحدود الواضحة في الأشكال الهندسية، ليكون بالتالي في حل من أي ارتباط بأية مادة موضوعية أو شكل تجريدي يقلل لوحته، وليترك لألوانه وحساسيتها وما يتخللها من اضادات متفرقة أن تمبر عن مضمون اللوحة العاطفي بمفهومه الانطباعي غير المحدد بموضوع معين. (٧)

لقد نسي منها الدرة، في مرحلته هذه، وبهجة، تصورات جمالية جديدة، وخاض تجارب فتحت له مسارات... بعدما أوصل مقاصده الفنية في الموضوع اللاشكلي، على نحو يستشعر منه فكرة العودة إلى البسيط والأولي؛ من الحجم إلى السطح، من الشكل إلى الخلع، ثم فيها توظيف ما ذكر إلى جانب الشر والبناء السيمفوني للموسيقى، والتكوين الفني المرتفي في منظومة إبداعية، تضمن اندماج الأجزاء في الكل، مع استثمار حضورها وحضور الخطوط والألوان والموسيقى في خلق طرح إبداعي يثير الدهشة والإعجاب، وقد يصل بنا إلى حد الاهتزاز طربها في بعض الأحيان، ويحقق الفنان في هذه الفنانة صيغة شعرية آخاذة في صناعة مشهد الرسم،

والذي يثير الإعجاب حقاً في العمل الفني من وجهة نظري النقدية، ليس



## لوحات عمان.. موسيقى كلاسيكية

وتوحي أغلب اللوحات المصورة عن مدينة عمان المتصقة ببعضها بعضاً،

**توحى أغلب اللوحات المصورة عن مدينة عمان المتصقة ببعضها بعضاً، بأنها تدور في جو الليل وتتبع من الظلام المحيط بها**

في هارمونية زرقاء تعتبر إثراء لأبداعية منها الدرة اللونية، وتتفق هذه الهارمونية الزرقاء بتدرجاتها مع الموضوع الذي يمالجه، كما في لوحات بيوت عمان، التي توحى بسماة لونية وبإحساس من الرشاقة والتفتي بجمال المدينة المأمرة بأنفاس البشر الذين يسكنون كل شبر فيها، وإن لم يظهروا في اللوحات.

في لوحات هذه المرحلة، عمل "الدرة" على توحيد تجربة الحس والبهاء المنسجم، مستعيراً من الفن التجريدي، الأشكال والطرق، لكي يطبقها على عناصره، وهي من وحي واقع محدد في حياته، لأنها تثبت لروى اختزنت في داخله، تعود على شكل مساحات لونية شبه هندسية، تقول بيوتاً، بنوافذها وأبوابها وعتباتها وجدرانها وأشجارها، وسماء، وزقاقاً عثانياً يتهادى فيه شمع راقص.



الخطوط والألوان والموسيقى وتوافقها  
فحسب، بل إيماءاتها إلى المجهول.

وطريقة التفتيح هنا لا يحاكي فيها ما  
سبق، بل يجرب في اللحظة التي يتحول  
التجريب فيها إلى خبرة متراكمة في  
المكان الذي اختصرت فيه عجينة التكوين،  
ولذا هاضم فن منها الدرة هو بحث  
تأملي في أداته، وليس في مواضيعه، أو  
ما ينتمي إليه فكريا.

لذا فهو لا يكرر أفكاره السابقة، بل  
يبعد صياغتها كلما وجد أن الفنية غير  
مكتملة بعد. ويمكن تبين ملامح الصياغة  
من خلال ذلك التلخيص اللوني المميز  
الذي أخذ يشمل المساحات، ويزيد من  
وضوح السلطحات، ويفتزل بالتالي كل  
أثر لوجود أي نوع من التفاصيل، أما  
الخطوط فكانت أكبر العناصر التشكيلية  
تأثرا بهذا التغير، فلأول مرة تظهر في  
لوحات الدرة بعد منتصف الثمانينيات  
خطوط ذات حدة وصراعة وقوة  
وعنف... حتى تلك التي كان يستخدم  
فيها الكشط أو الجز بأداة ما لتحديد  
عناصره المرسومة.

## يصور الدرة رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها، ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات

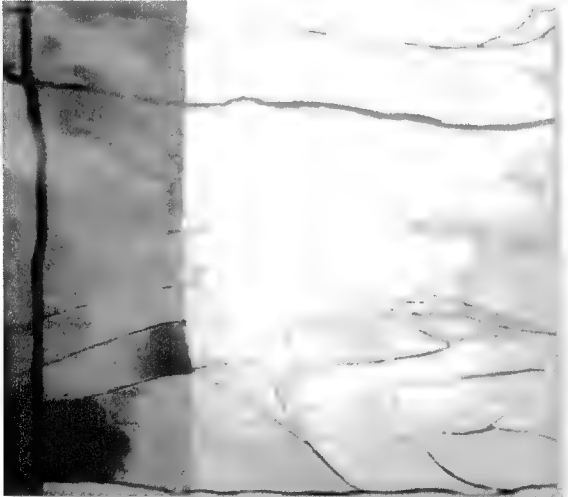
### موتقت معاصر بروح الدهر

ولأن الكون لا أبعاد له، فإن الدرة  
يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون  
ثمة أرض يقف عليها ويحرك فرشاته  
على اللوحة في كل الاتجاهات، لتتو  
أكثر ملاعبة لتجسيد إحساسه بعنف  
الحركة، لأن الكون متحرك لا نهائي...  
والخلق عنده خبرة لممارسة الوجود  
المرئي بالبصيرة، وثقافة تختلط فيها  
كل الأسوان. ولحظة تحويل ما هو

متخيل عنده إلى تكوين وخطوط وكتل،  
ومساحات، ونسيج، وأشكال هندسية،  
حيث الحقول اللونية عنده هي الموائم  
الدوقية، منقول في الحال من البصرية  
إلى المساحة التي يمتطي عليها التكوين  
سواء كان هادئا متناسقا أو ذا حركة،  
لأن الحركة هي العامل الذي يتحكم في  
الشكل والمساحة، وهي على حد قول  
كاندنيسكي (١٨٨٦ - ١٩٤٤): "جوهر  
روحي كامن خلف الحياة كلها".

نعم الحركة جوهر الكون، ومعضنة  
ضوءه، وتمثل اللحظة التي تبقى اللوحة  
فيها مفتوحة على ذاتها، أي أن الفن  
يشعرك بحاجة دائمة لتأكيد ذاتك،  
ومن يتابع منها الدرة على مدى تاريخه  
الفني يجد أنه اختط طريقه، واختار بما  
يربمط فرشاته والنوائه، اختار ما هدته  
إليه تجربته الذاتية في الفن، هذا الذي  
اختاره اتفق في النهاية بالموقف المعاصر،  
وبروح العصر.

والفنان منها الدرة لا يلبث أن يعيش  
في حالة جنى تجده في حالة أخرى  
أكثر تحسرا.. ففي مرحلة التسعينيات



لوحات هذه المرحلة تمت بمجالتها بشكل متحرر من كل القيود، فجاءت مستقيمة ومتوازنة، وهكذا تستقل اللوحة عند الفنان وهنا البرة الذي حاول أن يكشف الطاقة البصرية، وأن يوجد في لوحة واحدة الإمكانات المتعددة المتاحة للرؤية، وهذا ما يمكن أن يوضح أن الفنان لا يقول في لوحاته ما يراه، وإنما ما يعرف بالاعتماد.

وقيل أن نختم نشير بان نهضة الفنون التشكيلية في هذا البلد ما زالت ترتقي مؤرخاً الذي يسير أهوار خلفه هذه اللوحة الباهرة الممتدة عبر حياتنا الثقافية لمعطي لكل حقه، وليقي النور على أشخاص شكلوا ظاهرة في حياتنا الفنية وأعطوا من قلوبهم حياً خالصاً لا يرتقب شهرة أو جاز، هؤلاء منهم هو على قيد الحياة، ومنهم من هو في الدار الآخرة، ما أجدهم أن يؤرخ لهم وأن يحل بهم، فمهم نذكر بالفضائل أن هم.

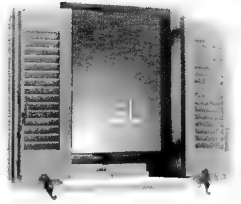
أما بالنسبة للخط فهو ديناميكي، ويؤكد على فلسفته، الدورة، هي رؤية الأشياء من خلال خطوطه المتحركة في اتجاهات مختلفة، وخطوطه سواء كانت مستقيمة، متعامدة، منكسرة متداخلة... فتجاعي، تعترض لونا، تؤطر لونا آخر، تكمل لونا، أو تحتل مكان لون، ولكن يتراقص هذا الخط دوماً مع مساحات، يقطعها أو يقطعها.

وفي نهاية التجميعيات إلى الآن...  
 وراح الفنان يطلق من أبنائه المنتشرة  
 رايها على أمجاد مصطلح اللوحة.  
 علماً فريداً ومؤثراً، بإيقاعه المتوتر،  
 ومن التامل الحقيقي، يتكشف كوني غنى  
 وتوجه الداخلي، حيناً تطلقنا كمدىات  
 بلطف الهدوء والرفقة والكمال، بطريقة  
 تدلّس فيها أمانة التكوين بظفئته  
 إلى حد يصعب فصلهما عن بعض،  
 وتصبح عناصر البناء في اللوحات ذات  
 الأشكال الهندسية أكثر تحرراً في طريقة  
 تواجدها بالتكوين، فليس هناك ما يمنع،  
 مثلاً، أن تتداخل مساحة تين، بشكل  
 متساوٍ، مع مساحة تين أخرى، بشكل

إن لوحة الدرة المشفولة بكولاج  
لوحة تجريدية تفتل التحديد،  
التي تضعها "شريط من القماش وثقائه"  
ينبغي قطعه قماش بشكل القماش  
أو مساحة لونية أفقية مختلطة تقطعها  
قطعة قماش أخرى، وتبرز الأشكال أو  
تتوارى، تتأكد أو تتهيب لخلق قماش الظل  
الشفيف، إنها جدلية بين تجريد وواقعي،  
بين سكون وحركة، بين خط ولون، بين  
مربع ومستطيل، بين ضربة لونية طويلة  
أخرى اعتراضية مثلاً.

المراجع:

١. عطية، د. نسيم: العين الماشقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م
٢. مجلة الفكر المعاصر: العدد: ٣٩ و٧٨، ١٩٦٨-١٩٧١م.
٣. الجندى، خالد؛ إهداء: د. وليد الجندى، دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط ١، ١٩٩١م.



## الإنسان جوهر الحضارة

د. صلاح جزارة

**إِذْ** اغفلنا الإنسان عند أي محاولة لوضع حدود للحضارة، فإننا نكون قد اغفلنا جوهر الحضارة ولم نُبْقِ منها غير مظاهرها المادية، وهي ليست سوى نتائج للحضارة. ولعلاقة الإنسان بالحضارة مصدران أساسيان: أولهما أن الإنسان هو صانع الحضارة يوظف عقله وطاقاته من أجل تحسين ظروفه وظروف مجتمعه، وثانيهما أن الهدف الأساسي من الحضارة هو خدمة الإنسان والارتقاء به. وكلما ازداد نطاق المنفعة التي توفرها الحضارة للبشرية كان الإنجاز موعلاً في التحضر، وإذا خلا الإنجاز من منفعة قريبة المدى أو بعيدة المدى للإنسان، فإنه لا يمكن هذه إنجازاً حضارياً. ولكن لا بد من إضافة مقياس آخر للمنفعة البشرية وهو أن لا تكون هذه المنفعة تحقق مصلحة لمجموعة من الناس على حساب مجموعة أخرى أو أن تؤدي إلى مضرة مجموعة أخرى، فعلى سبيل المثال قد تنجح دولة ما في إنشاء صناعة متميزة تخدم مجموعة من أبنائها لكن نجاح هذه الصناعة يؤدي إلى الإضرار بجماعة أخرى من خلال زيادة الضرائب مثلاً أو من خلال حرمانها من مصدر عيش أو غير ذلك، ففي هذه الحالة لا تكون الصناعة إنجازاً حضارياً ما لم تضمن الدولة أن هذه الصناعة سيكون لها منفعتها قريبة المدى أو بعيدة المدى على جميع أبناء المجتمع. ومعنى ذلك أنه ليس من الحضارة أي إنجاز يؤدي إلى معاناة الناس؛ فالأصل في الحضارة أن تخفف من معاناتهم وتزيد من رفاههم وسعادتهم وتحقق لهم الأمن والسلامة والتطور؛ فعندما نتحدث عن الديمقراطية كمشروع حضاري فإن علينا أن نحرص ألا يلحق هذا المشروع أذى بأي إنسان كان، وإلا انتفت عنه صفة (الحضاري)، وعليه فإن ما نمارسه الولايات المتحدة الأمريكية في العراق وغيره تحت ذريعة نشر الديمقراطية هو عملٌ غير حضاري على الإطلاق لأنه يلحق الأذى بمئات الألوف من البشر.

كذلك يقال عن الأسلحة التي تصنعها الدول المتقدمة، فهي قطعاً لا تدخل في باب الإنجاز الحضاري لأنها تتسبب بإلحاق الأذى بالبشرية، بل هي النقيض للحضارة لأنها تدمر المنجز الحضاري للبشرية.

إن الإنجاز الحضاري الحقيقي هو الإنجاز الذي يخفف من معاناة الناس ويجعلهم أكثر أماناً ويمكنهم من مواجهة التحديات التي تواجههم كالمرض والفقر والجهل، ويحقق لهم الحرية والعدالة، ويساعد على نشر قيم التسامح والمحبة والتعاون، ومن هنا فإن أرقى المنجزات الحضارية هو ما يتصل باختراعات والاكتشافات العلمية المختلفة ووسائل الاتصال والنظريات التي ترقى بمكانة الإنسان وتهذب عقله وروحه وانفعالاته وسلوكه، وبالإضافة إلى القوانين والتشريعات التي تنظم له حياته وتيسرها وتجعلها أقل عسرة ومكابدة ومشقة وتعقيداً.

...  
• كاتب وكاتب أردني  
Salahjarrar@hotmail.com

## أسئلة الحنين

شعر راشد علي عيسى \*

لم يكتمل بَعْدَ الهلالِ  
فكيف غابَ عن المساءِ  
بلا اعتذارٍ ؟  
لم تمتلئْ بَعْدَ البحارِ  
بماؤها  
فَعَلَّامٌ تَحْتَرِفُ الرياحُ  
جنونها  
ويُصَابُ بِمَلَأَ السَّفِينَةِ بالدَّوَّازِ ؟  
وبأيِّ حَقٍّ ترحلُ الألوانُ  
عن أزهارها  
ومبكرًا تَسْاقُطُ الأوراقُ  
عن أشجارها  
والنهرُ حَتَّى النهرِ  
خَانَ طِبَاعَهُ

ثم استكنَّ بحزنه العالي  
ولو قَدِرْتَ على الطيرانِ هَمَّتُهُ  
لطانُ  
جَنَى الطريقِ شكا خطائي ، فقلتُ

أحملُهُ على كتفي وأمشي رَمًا عيناهُ  
في عَنَمِ المدى قَمَرٌ دليلُ  
فمشيتُ لكن الطريقَ بكى دَمًا  
مما يَقُولُ له الغبارُ  
حَجَلُ الطريقِ لَأنه مثلي  
غريبٌ لم يَجْزُبْ ذاتَ عَشيقٍ لَذَّةَ  
الآلم الجميلِ  
فتركتُهُ في بطنٍ وإدغير ذي زرع  
وعدتُ بدمعتي وحدي أنا والحلمُ  
والقلبُ الضليلِ  
لم يحتفلْ بَعْدَ الندى بوروده  
قبائِ ذَنْبٍ يَسْتَرِيبُ الياسمينُ  
بعطره  
ويُصَدِّ عني الجُلُثَانُ ؟

والناسُ كلُّ الناسِ قد عَبرُوا  
قلبي، ليهدمَ مَكْرُهُم جِسْري  
قالوا لعلَّ الشَّيْبَ .. قلتُ لهم  
هذا رَمَادُ الشمسِ في شُعْري  
قالوا لعلَّ الجِسْمَ .. قلتُ لهم  
لا ، لم تُخَنِّي هَمَّةَ النَفْسِ  
قالوا لعلَّ الرُّوحَ قلتُ لهم  
طيرٌ يصلي الصبحَ في صدري  
قالوا وقالوا لم يَزُوا حَجْرًا  
إلا رموه فما شكا ظهري

فعذرتُهم وتركتُ خَيْرَ تَهْمٍ  
مخنوقةٌ تدري ولا تُدري  
ما جَربُوا سَفَرُ القلوبِ ولا  
ذاقُوا رَحِيقَ النارِ في الجمرِ  
يا شمسُ مالكِ وألغروبُ ، قلبي  
ما زالَ لي حَقٌّ على العَجَرِ  
أخشي الصَّبَا يمضي ويتركُنِي  
حطبًا قديمًا خارجَ القَمَرِ  
أحتاجُ قلبي والحياةَ معي  
لا أرتجي ورأى على قُبْري  
لم يكتملَ خَمْرُ الكلامِ بِبُؤْجِنَا  
حتى صحا

وأعاد دورتهُ إلى شجرِ العنَبِ  
لم يكتملَ نَائِي المسرةِ بَيْنَنَا  
حتى بكا

وأعاد سيرتَهُ إلى عودِ القصبِ  
فحملتُ قلبي وانتبذتُ بهِ كراماتِ السماءِ  
صَلَّى هناكَ رَكَعَتَيْنِ مِنَ المَحَبَةِ  
ثم فَرَّ لوجهٍ مجهولةٍ خلفَ الدَّانِ  
والشمسُ قَصَّتْ شَجَرَهَا خَجَلًا ولم تُبْقِ  
الشعاعَ

فكتبتُ بالحبرِ الذي ينهلُ من عينِ  
اليراعِ  
لم يبتدئْ بَعْدَ اللقاءِ لَكي أُلَوِّحَ  
بالوداعِ

وسبحت في فلك القصيدة كي ينادي  
هدهد العشاق أقوال الشهود

لكنه رفض المجيء  
فاختارت معراجي إليك بدائي  
لذاك سلطان الرعود  
فارح دموعي في يدك  
انز بهاءك في جناحي  
كي أضيء

وامد إلي من السماء إذا اذنت ولو ذراع  
لو نجمة بين الغيوم أرى لها ظل التماغ  
لم يبتدئ بغد اللقاء لكي ألوح بالسوداغ

يا شعور ما بك لا تجاملني  
ولا تبكي معي  
خاضعتني ونسيت كم خبات  
انقاسي بصدرك وانحدرت إلى  
السماء بادمعي

ووثقت بك !!  
يا شعور .. قبلي قد سكنت بجرح  
عنت

وافقتيت جميل بئنة  
واكتملت بحزن قبس  
لولاك لا "الزا" هوت "أرعون"  
أو هامت "بيثريس" بـ "دانتي"  
لولاك ما عذبت لغات العشق  
أو خلدت أساطير الهوى

أو اشرقت في الروح شمس  
"أوفيد" قد نذر الهوى لعبا وقتنا  
واعادته حتى لأوشك أن يجنأ  
دل الرجال على فنون جنونهم  
بالغانيات الغاتات شذا وحسنا  
جعل الهوى نظرية لحسابهم  
ورأى النساء قرفلا يسقي ليجني  
ظن الهوى صيدا ونزوة عاشق  
ودعا لكل صباية علنا وكسي  
"أوفيد" ليس الحب جمرة شهوة  
أو لذة خلصة مما تسكني  
الحب مغراج الحنين وشهقة  
في الروح تحرقنا أسى خلوا وحزنا

يا أيها السلمون لا تحزن عليك  
واقف بوضك في جحيم النهر مثلي  
وابتسم للموت لا ترجع إليك

واترك إنيك في المياه لعل ذاكرة  
المياه تذيع سرّك للحياة واحتفال  
الكبرياء  
يا أيها السلمون لا تمسح دموعك أنت  
أولى بالبقاء

لا تعتذر للموت  
لا تعتب على نهر قلبك النهر منك  
خائف عن المصّب  
أنت الذي تختار وقتك كي تموت  
بلا وداع أو عتب  
فلك امتيازك في حياة الموت

لا موت الحياة  
ولم تخني لم أخنك وإن ضمير  
الماء خان

هم هكذا العظماء يا سلمون يرتلون  
من غير انتباه للمكان  
لا ماء يفهم يا صديقي سرّ جرح لا يذاع  
واجهت موتك باسم خرا ولم تضع القناع  
لم يبتدئ بغد اللقاء لكي ألوح بالسوداغ

يا أيها "السي مرغ" x كم بغد السماء  
عن القلوب العاشقة ؟  
أنذا أتيك يا ملك الطير وحدي  
لم تصدقني الطيور الناطقة  
فأنشر ضيائك في ظلامي كي  
أراك

ولكي أمر على مشارف غيمة رصعت  
سناك  
يمت تلك حين خانتني المسافة  
بين قلبي والحنين  
فقطت سبعة أودية  
من مغرب القلب البهي طلع  
القمر الحزين



## يخبئهُ الصُّحْبُ

يا ليتني صدقتُ أُمي حين قالتُ  
وهي تبكي عند بابِ البئرِ في عزِّ الظهيرةِ  
والدمعِ :

" لا يا حبيبي .. يا ابنَ روحي  
لا تؤمن للحياة ، فسوف تعرف حينَ  
تجرُّكُ النساءُ بأنَّ مجدك في الألمِ  
هُوَ هكذا في البدء كان الحبُّ يا ولدي لتنتصرَ  
النهايةُ بالحبيبةِ  
لك أن تُحبَّ وأن تُحَنَّ وأن تموتَ كما تشاءُ  
بمن تحبَّ

لك أن تذوبَ كجمرةِ

لك أن تصيرَ فراشةَ

أو حقلَ عُشبٍ

فَلَسَوْفَ تدري أَنَّ قلبَكَ ليسَ لكُ

وبأنَّ حُلُمَكَ في الطريقِ إلى الحبيبةِ طيرُ

وهم رفٌ في قصصِ الخديعةِ

أو ليسَ كان الحبُّ يا ابنَ أُموتي خطأً جميلاً  
منذ آدمَ والخليفةِ

والناسِ يركبونهَ عمداً وسهواً ..

ويروونه جرحاً وتلهاً ..

ويكابرون .. يكابرون بسِحرِهِ موتاً وزهواً

الحبُّ يا ولدي أينُ النارُ ما بعدَ الرمادِ

سيموتُ لو شربَ الحقيقةَ

أنا لا أريدُكَ عن ضلالِكَ الجميلةِ في الهوى

فلنكُ نجمَ في المحبةِ ما يريدُ إذا هوى

ولكلِّ قلبٍ ما نوى ..

لكنني أخشى عليكِ حبيبةَ صارتِ بعينِكَ كالحديقةِ

وأخافُ قلبَكَ أن يملَ رحيقها

فالزهرُ يذبلُ يا بُنَيَّ الزهرُ يذبلُ

يا بُنَيَّ وما الحبيبةُ غيرُ سوسنةٍ رقيقةٍ

فاختَرُ لقلبِكَ يا ابنَ قلبي من تكونِ حبيبةٍ

يوماً ..

وأعواماً صديقةً "

فرجوتُ قلبي أن يعودَ فلم يعدَ ..

وطلبتُ من أُمي السماحَ

وقلتُ أرجوكِ أعزيتي لن أقولَ لها الوداعَ .

الحبُّ وردةٌ عاشقتني تمرُّ قسا  
وتسَمَّتْ بهما اللبنيَ عَمداً وغُبنا  
الحبُّ ترْتِيلُ القلوبِ لدمعها  
أو ما ترائي قَابَ أن أبكي وأندى  
أُحِبُّبْتُها لم أدركَ كمُ أُحِبُّبْتُها  
فبرئتُ من بَشَرَتِي وَسَمَوْتُ معنى  
وَصَعَدْتُ أشجارَ اليقينِ بحبِّها  
والشوقِ يحملني لها غُصْناً فغُصْناً  
فَسَكَنْتُ عينيها وهنَّتْ بلوْعتي  
ما أجملَ العيينِ يا أوفيدُ سَكَنْتِي  
لو كنتُ في قلبي عَذْرَتُ منابغي  
ورأيتُ قلباً حاملاً نَهراً مُسَسِّباً

الحبُّ !! ليس الحبُّ جِسْرَ غوايةِ  
الحبُّ أعلى دَمعةً .. الحبُّ أَسْنَى  
قلبي وقبلكَ قد حكَوا عن سرِّهِ  
الروحُ تَخْلُدُ في الهوى والجِسْمُ يَفْنَى  
ضَيِّقْتُ قلبي في الطريقِ فائتَهُ  
قل لي، وابنِ حبيبتي- يا أنت- أينما ؟؟  
يا شغراً لا تغضبِ عليَّ  
لأنني

وأنا ابنُ عَشْرِ سِنينَ ما صدقتُ أُمي  
حينَ قالتُ :

" يا حبيبِ القلبِ كُنْ رجلاً "

وحاذِرُ أن تحارَ

وتلتبِكِ

وإذا ضَحكتُ فلا تصنُقِ أنَّ

حزَنَكَ غائبٌ ،

فمُ واستعدِ باللهِ من شرِّ

ولا شيء في قبضتي،  
غير ما شاقني،  
في أتم اكتمالي.

النجوم البعيدة...  
في "سرت" يا صاحبي

تشاغلني بي،  
حين افضيت بالسر،  
معتصماً

بما خلفته الحبيبة في القلب،  
من كمد،

فاطلن البكاء،  
على شرفتي،  
ورممن ما فتت الدهر مني  
وهدهدني،

مثل طفل...  
على حجر أمني بكث  
ورحاً...

افتش عن نبضها  
تحت نبضي

وعن كفها،  
بين كفي،

عن وجهها،  
يشعل الموج في شفتي،

وبيعلني،  
في الهزيع الأخير.

أطل...

تحديق بي... يا صاحبي —  
النجوم البعيدة،

لا شيء أحمل...  
من جعبة الليلة الفائتة.

غير أنني...  
أرث...

في الصمت أسماءها.  
كي ترد إلى القلب مرساته

وتغني له  
أن يغني لها.

شاعر أرضي

## قصيدة للارتد

د. محمد مندادي \*



النجوم البعيدة،  
في "سرت" يا صاحبي  
يعاتبنني،  
كيف جئت إلى الماء  
من غير من يَمَمْتُ وجهها  
لجبالتي.  
وكيف أنا...

على خشب الروح،  
من غير أن أحتمي

بعبير أصابعها،  
وكثير احتمالي.

يعاتبنني،  
أنني ضقت ذرعاً

بما يشغل القلب عن نبضه  
واسرقت في الصمت، حتى،  
تجاوزت حد انشغالي.

أنا طاعن...

في المسافات... يا صاحبي  
اغفروا زلتي

أيها الراقصون على حبل مشنقتي  
وارتحالي.

دعوني  
أهدهم قلباً

يهروون حول حدائقها  
ويلقي لها انجماً

مثل تلك النجوم البعيدة...  
كي استريح على جمرتي  
وأتم اشتعالي.

هو الحزن، مولاي، هذا المساء  
ولا شيء يفرحتني،

غير أنني أغالي،  
وأحلم أن الحبيبة،

قد راودتني،  
على قاب قوسين من غربتي،

وخيالي.  
أضرم عناقيدها، تارة،  
ثم أصحو...

## ممدوح عدوان غواية الكيمياء في الأخير

علي من الفواز \*



عند مخالط ضحكك العاتية،

وتطالبه بالصمت قليلا!!

فالدخان ما زال يلف ندى الغرفة، والمرأة لم تكمل زينتها

بعد!!

ما زلت تحمل فصّ سليمان وتماثم أحلامك،

تنضو عن جلدك آخر ما تركته الكيمياء،

ترسم أطلسه دون جهات!!

كان الموت يضلّ الدرب اليك ربتما

فأنت تبادل الألعاب النارية،

وتشاطره جلد الانثى وقراطيس الإخطاء...

ماذا تصنع بالموت وأنت المتوهج بالضحك

واغاني الفيروز ومرايا الشعراء المطرودين

على قارعة الوهم؟؟

هل كنت تفقش، عذله، أخ للحب،

عن حزن لايعرف كيف يصير بكاء؟

هل كنت تمارس غشا في الدرس الكوني،

تفقرس اللغة والاوراق وعروق الفكرة

تطلب بحقوق فاضلة للشعراء الموتى؟؟

ما يأتيك به الموت سريعا،

أوما تتركه الشهوات على كفيك!!

ستطلقه مثل طيور الماء،

ترجّ عروقه بالبلبل وموسيقى السكر!!

تتوهمه المرأة حشد ملائكة،

فتبادل البقطة كنز انوثتها، وترش على وحشته

رائحة الماس...

بين يديه تصوير الباحث عن معنى

أوعن يافطة للحنن المتداول..

ترحل في الضوء سريعا مثل غبار النافذة

تنثر أوراقك في عبث...

توهمنا أن الدرس قريب والمعنى في الضفة الأخرى!

وأن الموت صديق يشبهنا في ألعاب الليل،

وغوايات الانثى!!

ما أبهى أوهامك حين تفك طلاسمه،

أو تفصح عن غنوص كتاب الساحر في لعبته..

ليس لهذا الموت / السر سوى أن تتركه





كنت تمارس آخر ثوبات الضحك  
وتلف سعالك فوق عمود دخان  
تتلمس اقماراً في المغبرة الجاهزة،  
تفتش الجسد الفضي المغسول بماء الكيمياء  
تطلق كل عصافيرك للغابة  
وتجيء وحيداً دون مرايا الانثى،  
ما تفعله الليلة،  
صوت رمادك يعلو،  
يفرشه الشعراء الموتي ارواحاً تسبح في ابراج  
النور!!  
ما تفعله الليلة،  
انك دون صراخ شهوي، او دون ضجيج الضحك!!  
اغوتك الكيمياء بموسيقى الصمت،  
فعدت الي نومك، تحمل روح العالم،  
ووصايا الانثى،  
ترمي آخر احبارك نحو الوهم،  
تفصح عن سر الجسد الطيني، او جسد المرأة،  
عن سر الشهوة، وسر السكر، وفصول الفكرة  
عن وجه الملك الموهل بالخوف،  
عن قيرون\*\*، او روح زنوبيا\*\*\*  
او (اقبية كان يضيق بها الصدر)  
لاشيء هناك! لا شيء هنا  
الكل انسلا نحو حروب طازجة،  
الاوطان، ارتحلت نحو خرائط  
من جاءوا دون وجوه!!  
وشوار عنا ضاقت بالعربات،  
فما عاد لرائحة المرأة الا اوهام  
القطط وبقايا الجلد الصالح  
للأخطاء!!!!!!!!!!!!  
لعبتها وهي تبادلنا  
هذا ما أتركه العراف  
وما أبصره للكيميائي  
وما اطلقه الطائر  
وما أخذته الفاس الى غابات الكافور

تدخل ألفة الكيمياء، تحسن لعبتها،  
صرت تبادلها أسماء السحر وفصول الترياق،  
ترش على غلتها الذهبية بعضاً من نرجسك المائي..  
هل أخذتك الكيمياء الى برج الوهم؟  
هل اعطت جلدك لونا كالضوء؟  
هل اعطتك الزئبق دون المرأة؟  
هل اسمتك الكيمياء الباهظ والمحتشد؟  
يا آخر من ورنوا الضحك، وآخر من أعلن موت الحزن  
الطبيقي،  
فالشعراء بلا طبقات،،، متسعون كوجه البحر  
ومسبيون كاسرى الحرب  
قد يكفيك الموت بزينته الفضية  
قد يعطيك السكر أو رائحة الانثى  
قد يتقدم مثل خيول أمية،  
أو يتغرس كفيك كما العراف،  
وانت لفرط الدهشة، تلبس ثوب السهرة بين يديه  
تنحل الى جسد رخو موهوم باللذة  
يدعوك الى رقصته في لعبة خصب بانخة..

\* كاتب وشاعر عراقي

\*\* قهرون: مدينة الشاعر

\*\*\* زنوبيا تنحمر شداً: مسرحية للشاعر

# قمر لعيون البتراء

صاحب خليل إبراهيم

قد اودعت أسحارها،  
في سر هاتك النقوش.  
وتليق من عطف السيات دلالتنا  
والهنس قد نادى للفتاحين الملية  
بالبهوى  
والهوى يزفص في المدى  
مئلانا،  
بروي على سنع الزمان عطوة  
في كل ركن طائر فحشما يفرح.  
كل الصبايا قد حرسن حجوها  
ويذوب في بخل العيون دم القلوب  
بتراء تحمل أنسها  
فترأ توهج ضوءه في العين فترعشا  
يلقي على النهود  
ويعيد من شفق صروح المجد،  
والنعناع،  
يطرف من جبيلتها إلى فيء الغروب...!  
ويطوف حول سحابة  
تلك زناد العطر هفسا للوجود  
ما هزها ريح، ولا أيدي الزمان  
بتراء تلويح خيال العصور  
وتفيض كل رحابها  
للقا على زمل يفسر روائح الريحان،  
جملهر الخفيف  
زئيرت لفاق المدى  
كلما لأشعة الطموح وشجو اغنية  
المساء  
عبر الفلاة وجمر نياها  
لتسبل نهر من خريف...!  
بتراء.. بصعدك إيقاع الدعور  
لعماشين يحيي مئتها، بخور الليل،  
تبعس فيه ضوء للفرح...!  
تسمر الحداق في شرفاته...  
يعلو الحداد...  
وأصابع الشجر الكفيف  
قد قشرت لوز الفصول  
في دهنه  
راحت تمسح هذتها  
نقراء في عين الزمان...!  
وتتأثر منها الأكلان والخجوم  
راحت تضيء  
بضبات قلب في الهوى لا يستكين.  
شرفات ذاك القفر  
من كل نبض أفرقت  
بالباسين...!  
غث لها فوق الهضاب  
كل ارتعاشات الضياء  
بتراء يا قفر الحجى فوق السفوح  
تسري نجومك نحو فائتة الشين،  
كي توفد الأسرار سوسية نخبتها المكان !  
لتحوم حول عطورها كل المدن  
وتشم طعم الهيل في الفجان يرقص  
للحبيب  
طربا على هفس الدلال...  
\* شاعر وكاتب عراقي مقيم في اليمن.

وتسير فائلة النعاس إلى فضاءات  
الذبول  
تتأرجح الذكرى بدمع الفصول  
وتعوز في هذب الستين...!  
تندى القوافي في ثياب من تسيم  
وهناك في شرفات القيوم  
طيف بطير،  
بالكنز، يتمو سامقا،  
شجر الفياقي، للصقور يبوخ  
ويسيل فوق صباحنا  
ضوء جموح...!  
بين الرياح وصهوة الفرس الأصبل  
ميدان للزمان يحمل نخوة  
عربية للخطو يزفها النهوض  
والروح تطلق من ريف القلب اغنية  
الحنين  
تسود بها كل الصباجر  
وتسبل جفرا في خفا الغازين،  
تنفج للقيامه والظي...!  
تسري الهوادج في الظلام تحاها!  
لنضي في كبر محابل للسيف  
بؤابة كانت لثاريخ الطموح  
أطافها كحل يضيح به الهيام

خبز وجدان مقلد  
والسر فيه يهجر كل  
والروح تنهش وحدها  
بكرام... يا بتراء... في حجر العنينة،  
نخبها،  
أيد تمذ إلى بقايا نهار،  
والشهد الأسيان يحكي رعدة ليل يحل  
جفها،  
وطن لريح الزمان...!  
كي يستريح  
نعما لشبو خدانتنا،  
لعيون في بلكوته نحو الغمام...!  
بتراء تحمل كلها  
للشمس في آلق المكان  
والظل يحيي ظله  
في كل ركن للأكمال والصقور...  
بتراء عين للديان،  
راحت تنام،  
في راحتى ويأرق الذمان في  
فلك المساء...!  
قلبي يذوب بجفها  
بتراء نجمتنا بحضن جبالتنا تنام

## عن البتراء...

### عن مدينة عجب

محرر الباري \*

البتراء وفنانوها أن يدهشوا كل الذين  
عاصروهم، وأولئك الذين جازوا  
بعدهم جميعاً...  
كم كان يلزم أجسادنا من صبر  
حتى يحولوا الحجارة إلى ترجمان يلهم  
ولسان...  
كم كان يلزمهم من دربة وحرفية ويقلقة حتى  
إزميلا ومطرقة إلى أدوات تنفخ الروح في أعماق  
كانت قبل نسياً منسياً، وتهب الحياة إلى جبال كالتي  
قبل خرساء، صفاءً، لا تنبئ ولا تبين؟  
كم كان يلزمهم من خيال وخبرة ودراية حتى يسبحوا  
على مجاري الأودية والشعاب، ويشيدوا آيها الأمجاد  
سوداء، ثم يمدوا لها قنوات، لتغسب عبدة رقاقة، تهب  
الحياة، وتمنح البقاء...  
أسئلة حارقة شتى، تنهال عليك وأنت تجوس خلال  
متاهات البتراء...  
مُغْرٍ يسلمك إلى مُغْرٍ...  
ومعجزة تقضي بك إلى معجزة...  
وربابة لا تقود إلى قرار معين...  
وليكن أن علماء الآثار، والمختصين في الجيولوجيا،  
كشفوا لنا -مشكورين- عن بعض معالم في البتراء، غير  
أن الذي لا مراء فيه، هو أن أجزاء كثيرة من تلك المدينة  
ما تزال مجهولة، مستعصية على الباحثين والدارسين،  
حتى يحيطوا بكل أسرارها، ويفكوا طلاسمها... وفي  
انتظار أن تتكفل بذلك الأجيال القادمة، فإننا لا نملك إلا  
أن نحني أجلاً أمام روعة ما أنشأ الأجداد، وضخامة  
ما أنجزوا...  
أمام "الخزنة" في البتراء، تعترق رهبة بكر، مشوبة  
بكثير من الدهول والقداسة، فلا تملك إلا أن تعلنها:  
"أمنت بعد الله بالإنسان".

مدينة عجب... مدينة منحوتة في الجبال...  
مدينة موعة في غوايتها وسحرها وفتنتها...  
تغريك بزيارتها، وتغمر إليك بطرف عينها،  
فتظير إليها خفيها، غير أنك، وأنت توغل  
في مجاهلها، تكتشف أنك ما عرفت منها  
سوى القليل، القليل... فهي تعرف أبداً كيف  
تستعصي على زوارها، وعاشقيها، لا تسفر  
لهم إلا عن اللزير اليسير من أوجه فتنتها...  
لتنركهم عاشقها حيارى، ظمأى ومرتبكين،  
وتظل هي شاهقة، شامخة، أعلى من كل  
الكلمات، وأبلغ من كل القصائد...

تلك هي البتراء...  
تلك هي المدينة العجب...

البتراء لغة الحجارة الوردية تنطق باللف  
لسان ونسأن...

البتراء معجزة الأجداد على الأرض...  
قبل زيارتي إنيها، حدثوني عن فرانتها كثيراً،  
وفرات عن سحرها ما يسر لي وقتي الضيق أن  
أقرأ، وأذكر أنني تابعت عنها شريطاً وثائقياً  
بنته إحدى الفضائيات الفرنسية التي ما  
عدت أذكرها... وحين دعيت إلى الأردن، ضمن  
مشاركتي في فعاليات ملتقى عمان الثقافي  
الثالث عشر، ما كان بإمكانني أن أزد عن منحة  
غالية وهبها لنا القيمين على فعاليات الملتقى  
-مشكورين-، لتمثل في زيارة البتراء... وكان  
علي أن أؤجل ميعاد عودتي إلى تونس، لأن  
يوم عودتي كان يتزامن مع اليوم المخصص  
لزيارة البتراء...

يا لصبر الأجداد، ويا لآفاتهم، ويا لشهامة  
خيالهم، واتساع رؤاهم !!!

بمعدات بدائية بسيطة، وأدوات لا تكاد تذكر  
أمام ما وهبته الحضارة الحديثة اليوم من  
آلات وتجهيزات وتقنيات، استطاع مهندسو

\* كاتب وشاعر تونسي

ayarimahjoub@yahoo.fr  
www.ayarimahjoub.com

وأخرى غير عربية مجاورة، لكن المؤلفة لا تركز على هذه الحوادث، وتكتفي بالإشارة إليها إشارات سريعة عابرة، وهي إشارات قد تبدو غير مقصودة في أكثر الأحيان، مع أنها تتأرجح بمق الوضع الناقص عن هاتيك الحوادث معالجة تقدم للقارئ والدارس - على السواء - مثلاً جيداً للعمل الذي يستلجع الإغراق في السياسة دون أن يقول شيئاً فيها، أو عنها، مباشرة.

فمن - بطل الرواية - تهاجر الثلاثين، شقيقتها فيقيم في السعودية، وعندما ترفض به الأشواق لرؤية الأهل، والأحبة، يضطر للذهاب إلى تركيا، حيث أفراد العائلة الذين سبقوه إليها، ويلتقون أياً ما قبل أن يعودوا رحلة النفي إلى الصحراء حيث بإمكانه أن يزاوِل مهنته في التجارة، محققاً قسراً غير قليل من الأرباح التي تؤهله لإدارة أعمال واسعة يستخدم فيها عمالاً مهرة، وموظفين طيبين من سورية يؤمنون بمذاهبه وشعاره، ويندبون بتوجهاته وأفكاره.

وهي، خلافاً لذلك الشقيق، لا تهتم بما يقوله الواعظون، فهي لا تحبّ الحجاب، وترتدي - عوضاً عن ذلك - الجينز الضيق، والقمصان اللاصقة بالبدن، ولا تغطي رأسها بخنجره كبيرة، أو صغيرة، وتشرق الرسم، ولا تفتأ تواصل تجارها في اللون، والخطوط، والظلال... تحب التجريب في كل شيء، في علاقاتها بالناس، الذين منهم أسماء، من عرفته في سني التراسا في الجامعة، ولم يستطع فهمها على حقيقتها، فأثار الدول عن الطريق الذي اختاره بعد علاقة حب قصيرة.

وتردد إلى بيت الرسامين في حماة، وتجرب أو تحاول أن تكون علاقاتها بالآخرين متوازنة، الرسام خالد، والمدرس ولید، والمعلمة (الآنسة) التي لا تفتأ تبت في الحضور من النساء خاصة، مواظبتها الدينية التي تجد في كوتر - وهي النسخة المناقضة لـ - تربية سالحة، موائمة، لغرسها. كانت كوتر هذه قد نشأت منذ طفولتها نشأة دينية على يدي جدتها أليها، فقد كانت وهي في الخامسة تكرهها على التدخين، وعلى الصدر من بنات جنسها، وتربها الشيطان متحقيقاً في صورة رجل همّ لديه، ولا هدف، سوى الانقضاض عليها واقتراسها. وعندما كبرت قليلاً، وبدأت أمارات الأنوثة تلوح عليها، كانت الجدة تكره منها بروز الثديين، وتشتي لو أنّ الله خلقها صبيّاً ذكراً. ذ - لا يأتي من خلفه النسوان سوى القهر.

في تلك الأثناء تعرضت كوتر للاغتصاب من ابن عمها المصور الذي صنعها إلى الاستوديو للتعامل صور لها طلبت منها في المدرسة، ومنذ تلك الحادثة لا يفرقها الإحساس بوجود لطخة سوداء (دنس الشرف) في جبينها الذي هو في لون كامد أقرب إلى لون البن المحروق. ومع أن الناس لا يرون في جبينها ما تراه هي، وما تحس به من حيث هو لطخة

## البنية وتنوع الخطاب في رواية منهل السراج (جورة حوا)

د. إبراهيم خليل

على الرغم من أنّ رواية جورة حوا لمنهل السراج هي الرواية الأولى على للكاتبة، إلا أنّ من يطلع عليها، ويتاح له فرصة الوقوع تحت

سحرها، لا يملك غير العظن بوجود محاولات روائية سابقة أو متزامنة مع هذه الرواية تشهد مؤلفتها بالخبرة، ووضوح الرؤية، فيما يخص بنية الرواية، شكلاً وقصوى. فالكثير ممن يكتبون الرواية، ولا سيما في أعمالهم الأولى، والمبكرة، يرتادون هذا الحقول من حقول الكتابة دون أن تكتمل لديهم أدوات البناء، والغلق، وقبل أن يمتلكوا الرؤية الواضحة لطبيعة هذا الفن، وما يميزه عن ألوان السرد الأخرى.

تتناول منهل السراج في هذه الرواية وقائع جرت بعد وقت قصير من الحوادث التي جرت في حماة، وأدّت إلى مقتل الكثيرون، وتشريد كثيرين ممن وجدوا لأنفسهم ملاذاً آمناً مؤقتاً في دول عربية.

جُورَة حَوا

نظر الشقيق إلى يدهم كونه موطأ مسحوقاً من طبقة مهملة، ولا يصنع أن يكون خادماً لم، يكتشف أنها كانت تصلى بكتابة اسم ربيع رمي على أوراق زهرة قطفها بضمها من حديقة المنزل، وعندما جاءها بالزوال من هو ربيع هذا لم تشأ الكتب، فأخبرته بالحقبة، وأنها تحب رجلاً اسمه ربيع، وأنها رآته لأول مرة في الحسم المكي، فاستشاط غضباً، وأبلغ أخاه الذي لم يكن غضبه بأقل من غضب عبد الرزاق، فصارح إلى البيت، وأزّل بها من العقاب البدني ما لا يوصف، واضطرّ الزوج للطلاق، بعد أن قالت له: إننا لا نحب، وإنها لم تشعر في أي يوم بأنها من الممكن أن تحبه، وأنه يثير في نفسها الاشتزاز، أكثر مما يثيره من الحب، وأن لونه - أبيض - أحسن الأحوال - يكون الفين نغير.

وتعود في كل حصة فضيحة أخرى، أما كور، فإنها بعد أن حاولت الانتقام من نفسها بالانتحار، للنخلص من اللطخة السوداء، أولاً، ومن اللذة المضطربة التي تقاضتها كلما تذكرت الشاب الذي جلس إلى جانبها في الباص، وأضره فيها حرائق الجسد التي لا تنطفيء، ثانياً، استمدت صبرها النافذ، ووجدت في خالد - الرسام الذي كان يطيل الجلوس مع الأم، قبل أن تتولى، رويداً رويداً شفيها على الخروج من أقبية المحنة. هو يحاول إقناعها بأن الحياة تتسع لا هو أكثر من الوعظ، وما هو أكثر من العبادة، وأن الحياة مبنية على الاختلاف، والاختلاف، والتوتر، وليس على شيء واحد لا غير، وأن اللحظة التي لا تقاها ترتدي مسوح الواعظين تجهل الكثير من خفايا الحياة، وأسرار الكون، وأنها فثت فيها - أي هي كور - الحياة، والبناء، حتى صارت ملبدة، وداكنة، ومؤنية للذات، وللجميع، ولم يتوقف خالد عن الحديث مع كور، وشرع يصطبغ ابتهاج كلما جاءه من منزلها في المساء، أو في الصباح، ويشلتهن الخفيفة المصباح المنزل مشرقاً على الرغم من الطقس الشتوي المطر.

ومعها في العادة لم تظفر الحكاية لريمة الواقعية، التي لا تزيد من هذه الدنيا شيئاً غير زوج لري (حيان) وبنت خنم في مرتبة القصور، وسيارة فارهة. فقد جرت زواج الزوج بمن تشتهي سفن المرأة، وهي تلم بأن (حيان) استخدم سكرتيرة جديدة (سبعة) وهذه السكرتيرة الملبدة بإغرائها عليه، وأجدة فيه الرجل المهيا دائماً للأسر منذ كان مسافراً متقلداً في البلدان، وسرعان ما بدأ يلقاها بيسرته الفضة إلى البيت، فيها انهاهتكم ريمة أكثر فأكثر في التسوق، والتمل الخيري، وبالقابل من ذلك الطهور، أصبح، ومثلما يقال في الأمثال: "من مائه يؤتى الخبز" جاء الخير زواج (حيان) من أسكرتيرة، في البداية عرفت بأمالها إلى التكتيب، فهي على يقين من أن (حيان) يحبها كثيراً، ويستحيل أن يتطلع لأسرة أخرى مهما

لكه لم يمنحها الشريف، وذلك كله يتطلب تحولاً في الحوادث، وفي مسار القصة، وتجد رزان - زوجة الأخ - فرصتها لكي لا تضفي الشماعة، يبلّغ أخوها في السعودية بما حدث، وتوضح لمشقة الجميع، بعد أن لم تكن تفعل ذلك، وتوافق على الزواج بأي عابر سبيل يمكن أن يقبل بها زوجة بعد الذي حدث من فضيحة كبيرة تراقفها الإشاعات، وعابر السبيل هذا هو عبد الرزاق، أحد الذين شذّهم حوادث حماء، وألقت بهم عصا الترحال في السعودية حيث الشقيق الذي عينه في وظيفة متواضعة في تجارته. وعندما سألته عن السبب الذي يمنعه من الزواج، أخبره عبد الرزاق أن أمامه شوطاً طويلاً عليه أن يقطع قبل أن يفكر بهذا الموضوع، فأخوه لا يزال طالبا في المعهد والأسرة في حاجة ماسة لكل ما يستطيع إخراجه، فيعرض عليه الزواج بشقيقته والتكفل بكل شيء، ويوجد عبد الرزاق في ذلك فرصته الوحيدة التي تقفده من عزوبة توشك أن تكون مؤبدة. وهكذا توافقت في على الزواج، وتناذر حماء برفقة رزان بعد الحصول على تأشيرة زيارة، وهناك يتم الزواج دون احتفالات، ولا ما يحزنون.

وريمه شري في هذا الزواج الحلّ الوحيد للخلاص من عار الرقص على موسيقى (ياني) وكور لري فيه أيضاً الحل المناسب، وإن كانت هي لا تستطيع أن تجد الحل المناسب لحنتها هي، لأن المرمان يأتون... ويصمون... دون أن يعودوا... تصرف لهم منه أنها لا تحظى بالقبول، والإعجاب.

وما يؤثر في حياة كور، ويقبّل حياتها رأساً على عقب، هو وفاة الأم أمينة، وتركها وحيدة، لتعاني من تذكارات اللحظة المأثرة التي سببها لها الشاب في الباص.

والحياة في مكان الإقامة الجديدة لا تعضي على وجهة واحدة كالتي أرادها الأخ أو الزوج أو رزان، فبعد الرزاق يصير على اصطحابها للأداء العمرة، وفي الحرم المكي، حيث التظاهر السامع بين السود الذي يشمل أستاذ الكعبة، والبياض الذي يوحد ملابس الإحرام، تتع عينها لأول مرة على من تحب، ربيع، الذي يشهدا بقوامه الرياضي، وكفته الماري من الثياب، وساقته القويتين. فلا تستطيع أن تقاوم النظر إلى عينيه المغمقتين بالشوق، ويتنهد ربيع تشاغل الزوج بإحضار المصير ليدس إليها بورقة، وقلم، فتكتب له رقم الهاتف. ويتلقى ربيع رمي في مجع المجع، ويكرر اللقاء مراراً في ظروف يهتدحها خطر الافتضاح أمام المطرّعين الذين يهالون بالعمى على كل امرأة يتوسمون فيها الفتنة والجمال اللافت، وعندما ينزل بها طالبا اللقاء في منزله توافقت بلا تردد، وفي أثناء انتظار الساعة الموعودة، يكتشف الزوج، عبد الرزاق، الذي هو في

مسوداء، إلا أنها كلما نظرت في المرأة رأتها وحاولت التخلص منها، كمن يحاول أن يتخلص من (وحشة)، وتراقفها إلى جانب ذلك مشاعر في مزيج من ألم ولذة يتصاعدان من أسفل البطن باتجاه الزوج، وكور هذه شدة أو قتل من إخطوها سبعة فضلان عن والدها في تلك الحياة، ولم يبق لها سوى الأم (أمينة) في بيت صغير لا يندى سقيفة، وحوشاً، في حارة مهمشة من حماء أسفها جورة حوا. وهي - أي كور - صديقة من في أيام المدرسة، وصديقتها في بيت الرسامين، ولكن شتان ما بين الصديقين! فإحداهما تعتقد بأن الحياة يجب أن تنزهها بإنشائها، والأخرى تنهيا تلك الشدة في الحياة الأخرى.

ولا يكتب لحياة الصديقين أن تسير على ما يرام، مثلما يتضح. فقد وقعت حادثتان حولتا مسار السكاية. الأولى هي كسوف الشمس، والثانية هي عودة كور ذات يوم إلى منزلها في الباص المصوم، وقد للقمند الشاغر في جانبها أن يحتله شاب غير مهذب، فبدلاً من أن يحافظ على المسافة الضيقة بينهما، راح يلتصق بها، ويلصق أكثر فأكثر، دافعا بها نحو جدار الباص، ملاصقا بفخذه الخشخاش، مثبها فيها الاضطراب والرغبة الحارقة التي تتأجج في الجسد والروح. ففي اليوم الذي كسفت فيه الشمس، وفي بيت الرسامين، تجد من نفسها أمام لوحها وحيدة، إلا من آلة التسجيل تصدح بموسيقى (ياني) وفي قمة استنساخها مع شفاة اللون، والخض، تدمرها التوتوة، فثاني نفسها تلخ قميصها والحداء وترقص على أنغام الموسيقى مطمئة إلى أن الآخرين مقننون بسبب الكسوف، ولا يرونها، ولكن ما أن تعود الشمس للظهور حتى تتأجج بصوت عالٍ بصرخ بها من الشرفة المطلة على الساحة في بيت الرسامين قائلاً: ماذا تفعلين يا قبلة! والرفصين عارية! الصمت مسلمة! ويطلب منها بجبل ما لديه من جلاله أن تسكت صوت الموسيقى الذي يشده - هي - كور، صوت خوري، وإزاء الضمة التي لم تكن متوقفة، تقفل المسجل، وترتدي قميصها على عجل، لكن الأمور لم تقف عند هذا الحد، فصرعاً كان شاع في جورة حوا (أي رمي) كانت ترقص بلا ملابس أمام الرسامين، ويتم انتشار الخبر الكبر المثيران في الهشيم الحاف، ويندو ما بات مرموقاً بفضيحة (أي حكاية على كل لسان، مع ما يصاحب ذلك بالطبع من التضخيم والزيادة، ويتخلل عنها الجميع، المعلمة، و(ريمة) صديقتها التي كادت تكذب ما تسمع، والاب، الذي أعياه أمرها منذ وقت غير قصير، فهي لا تستجيب لأي وعظ ينسب عليها أي كائن مسوداء، ولا التي لا تجد أفضل من وصف (مفردة) للفتاة التي صارت هدفاً للأقويل، وكور التي تلخص رأيها في مي بالقول: إن الله منحها الجمال



كانت على النواصير مشاكسة<sup>(٦)</sup> برأي الآخرين. لا ترضى بأي مقترح تملرجه الأم أو الأب. ترفض حاجبها مشاكسة بالصباغية أن لا، وهكذا أفاق المجوزان - فجأة - على انها شيا تيريتها حين تركاها لأخواتها يفعلن ما فلتن بهنْ أهمي. لكنهن اشغلن عنها فشتات "علي كنهها" (٧) ومعنى ذلك: ان البنات طلعت ماويهن، تحب عهد المليم حافظن، وترقص عندما تمشي (٧).

وهذا الوصف يمثل في جانب منه رأي الجماعة في هي، لكنه يكشف - من جانب آخر - عن أن هي تريد أن تكون حرة، حرة فمة تحب وتكره، وأن تكون هي هي التي تريد لا هي التي يريدنها الآخرين. وهذا شيء يقرب من الماغرة، إن لم يكن هو المجازفة عنها التي تهدد ببواقب وخيمة، فندما يحاول الإنسان أن يكون ما هو يصدمه الواقع القاسي بجل ما فيه من الألوان والأطراف، وإذا هو يدخ الثمن لقاء ما يريد، في البداية، ويفضل الحماسة المستقرة المركوزة في طابعها الذاتية، المتأينة على الترويض، مثل فرس برية شמוש، عندما يطلب منها أن يرضع خنق كبرية على رأسها فتقول له: لا أحب الجحاجب، فهو عندما يلطي جيبني، ويحبب غرة شمري، يتأثرن مع لون وجهي، إنه يشبه بالجمال" (٨).

وهذا الجدل بالطبع لا يرضي أحداً، ولا سيما زوجة الألف (زنان) التي لفتنا ترويض مسوح الحيات، تترقب من هي، إن وضعت المرأة طرخا، وخرجت من بينها يعني أنها زنت" (٩).

وهي لا تسمح مثل هذا الوصف لا تهتم بقصاها، ولا تستجيب لما فيه من الغمز واللمز، حاجسها الدائم هو الرسم والألوان، وبهذا تجد متنها التي ذكرها دوما بأن الحياة فيها ما يستحق الاهتمام بعد الاستماع للمواعظ. فشتات بسبب ذلك جملتها بالكثير مما يثير انتباه النساء، بل عندما هي جورة حوا: لا تعرف الكوي، ولا مسع الأرض، ولا تحب الجلي، ولا تساعدني في الطبخ، وحتى غرقها لا تقوم بتطفيها، طول النهار توبن، وحكي فاقص (١٠).

تقول الأم هذا الكلام ملغمة بذلك انصراف هي عن أن تفعل نفسها لتكون زوجة صالحة في منزل عريس مترنم يتقدم لها بالطريقة التقليدية المألوفة، وما الغريب في ذلك؟ إذا كان شقيقها المقيم في السعودية تزوج من زنان دون أن يرى منها غير صورة فوتوغرافية بعثت بها أمها إليه بالبريد، هي تقدر عن نساء الحارة هذا التصميم الذي يرمي علامة فارقة لا تتكرر، بل عندما يحين موعد الكسوف، وفقا للأخبار الداعية في الراديو والتلفزيون، هي الوحيدة التي تشارك البيت باتجاه بيت الرسامين، إن الرغم من مازضة الأم والأب، وعندما ما تجد هي الشوارع

سيقال إدراكي يدفع به للربط بين هذه الإحالة وهي، يتضح أن الحكاية بتركانها السردية، ومتوالياتها المطردة، تضع هي في بؤرة التصن.

لذا ينبغي أن يوضع الدارس السمات الخاصة، والدور اللافت لهذه الشخصية، باعتبارها علامة تنبثق عن الكثير من العلامات التي تحيل القارئ المؤول لسلسلة من الدلالات لا تنتهي ولا تتوقف. هي ابنة الثلاثين ربيما تكزه الرثابة، وجل ما حولها رثيب: السماء مثل كل سنة في هذا الوقت، والساعة مثل الساعة في العام الماضي، والبارجة، والغد، والثانية ظهرا، والرابعة عصرا، والمباشرة صباحا، كلها أوقلت متشابهة (١١).

هذا المنولوج يوحي لنا من البداية بشيء خاص عن طبيعة هي، وثقوها للتغيير، والتجديد، وإحساسها المفرط بالسأم واللبل من ديمومة الأشياء على ما هي عليه، بلا أي اختلاف، تحاول عن طريق العلاقات الدائبة كسر القشرة التي تلف هذا الجو تام المجوزان، وأن الألوان للو والثثرة (١٢) ظم يكن ثمة ما يبدد السام سوى الهافنة، ذلك الجهاز الذي ينعها الوسيلة الوحيدة للاتصال بالعالم الخارجي، والتعبير المنطلق عن مكونات النفس في اللاشعور "كلموني أمي، وأبي، الزوجات، وريم، وكوتر، وربما خال أبي، وجاراتي، ولكن ما الذي أقوله هذا المساء إن لم أدرب لسانتي، ودكائي، وأعد عني عبر حبيتي هذا وغيره... أنا لا أقصد أن أودي أحدا، لكها الحياة، والألوان هي التي تدفعني إلى عمل كذا" (١٣).

واضح أن الأنسة (هي) شجيرة، ولا تحمئن للأسلوب الذي تصير حياتها اليومية بمقتضاها، ووفقا للقوانين التي يضعها الآخرون، هل نقول إنها لثائرة، أو متمردة مثل ليلى هي رواية امرأة ليس إلا لهاية الطرابلسي (١٤) ربما كان الأمر كذلك، فهي تجد هي الرسم، وفي الرثية، والألوان، وعيها الصاحب أمام (الكفن) قماش اللوحة، واختيار الألوان الزيتية ثارة، والمائلة تارة أخرى، وسيلة من وسائل البحت عن التعبير:

سابقتي أجرب، أجرب أن أعيش، وأجرب أن أرم، وأجرب أن أفرح، وأجرب أن أتل، وأجرب، ولكن ما هي النتيجة؟ نهاجمني الألوان في الشارع، وتستليني هي البيت، تضعفني، متى أتحزن من استعمارها لي (١٥).

يلقي المنولوج السابق الضوء على عالم هي الخفي، فهي لا تزال الرسم حيا في التصلي، والتعبير حسب، بل تريد طريقتا نحو فهم أفضل لعالها الداخلي، وتريد بوساطة اللون، والرثية التي تضرب يمينها ويسارها بصيص تارة، وتارة أخرى يئان. أن تحقق ما عجز عن تحقيقه الآخرون: وهو أن تبرع عن ذاتها بلغة لا تحتمل المواوبة.

كانت بارعة الجمال، أو الحسن، واتصلت به بوساطة الهافنة النقال ظنا منها أنه سيملتها، مؤكدا أن ذلك محض إشاعة مختلفة سبها الحسد. ووجدت (حيان) على الشاقي، يقضي مع (سمة) شهر العسل، ولم يكذب الرجل الخبر. وظهرها أن ما سمعت هو الحقيقة، وفي الحال تقرر مفادرة بيت الزوج إلى منزل أهلها في جورة حوا، مكتفية بلب (حزذانة) إلى أن يعود عليها المهنير بلب (المطقة). وبهذا تصبح ريمة الواقعية هي الفاتنة. في هذه الأثناء تعزل مني في المنزل إلى أن تجد عملا في شركة طبية، فتقبل عليه بلا تردد، ولا تحفظ. وبعد أن كادت تنسى الرسم، وتمشي الرثية، وتنسى الألوان، تعود إلى ذلك، مستأنفة ترددها لبيت الرسامين. وفي أثناء الحوا الذي جرى بينها وبين خالد تقول: سهل على الرجل أن يكتشف نفسه، ويبرها، ويبرش حياته وفقا لهذه المعرفة، لكن المرأة لا. عندئذ يلق خالد، قائلا: أنت أكثر فتاة فهمت نفسها، لكن الصراغ الذي تفرضه علينا المدينة هو الذي يدفع بنا إلى التجريب، وهكذا تجد كوتر - هي الأخرى - نفسها تحاول التجريب، فتقبل على فراءة كتر غير تلك التي كانت تصنعها للمعلمة الواعظة بالأطالع عليها، لتجد في الكتب الجديدة، والمتن، وتنسى اللطخة السوداء، في حين أن (ريمة) التي كانت ترفض التجريب، تحاول، وهي تكاد لا تصفق ما جرى لها، أن تسير في هذا الاتجاه، فتدو إلى منزلها القديم في إحارة، حادثة الله على أن يتر لها عملا في مشروع إنشاء شقة طبية أستان، راضية عن أول قسم تدفعه لخدمة ابنتها (لولو) من عملها هذا.

مما سبق يتضح لنا أمورا، أحدها يتعلق ببنية الرواية، وهو همنة المنصر التشخيصي على الرواية، في أنه لا يقل من مركزية الزمن، والمكان، ولا يقل من دور اللغة في التعبير عن ذلك كله، والأمم الثاني هو غلبة الخطاب النسوي على الرواية، فالهنية المكسرة لكل من ريمة، وهي، وكوتر، تؤكد صحتها ما يذكره خالد في الحديث الذي تم بينه وبين هي، أو بينه وبين كوتر، وهو أن المرأة في عالمنا هذا تواجه ظروفا أكبر من أن نستطيع، بجهدنا الشخصي، الفردي أن نغيره، وهذا ما يسفرنا إلى توضيحه فيما تبقى من هذه المقالة.

الاستنتاجات:

المتأمل لأبرز الحوادث التي سقناها بهدف وضع الشاربي في أجواء القصة، يتبته إلى الدور الذي استلته المؤلفته منهل السراج في - بطلة الرواية - من خلال التركيز على الحوادث، المتلفة بها تحديا، وتكرير بعضها على نحو لافت للنظر، في أجزاء متفرقة من الكتاب، وكثرة الإشارة إليها بالتصوير الذي يضع الشاربي في



أحدًا من المارة، ولا في الموسم زائراً من الفنانين، لا يرمى لها حقن، ولا ترتعد لها فرائص. تجمع الألوان، والفرشاة، وتمازس قوايتها الأثيرة. وترقب في الوقت نفسه بعين الفنان كيف يبتلع المصود رامية النهار بسبب الكسوف، وتذوب روحها في شفافية اللون، وإيقاع الموسيقى، المصاحبة، المطلقة من جهاز التسجيل، تفرغش فيه عارية مملقة لوجدتها في الموسم (١١) ويعبد ما يحدث مما ذكرناه في مستهل هذا الحديث.

ولم يكن هذا الجزء من الحكاية الضوء أيضاً على بعض الطابعات الخاصة لمي. لا نجدنا في غيرها من النساء في جورة حوا، فهي لا تقف تصهرو جسداً وروحاً في اللون، والصوت، والإيقاع، وتذهل عن العالم الخارجي، ويتحكم إحساسها بكل شيء، وذلك ما سبب لها الانكسار، فتنسب من حائق على أم راسها، ولم تدد لديها بعد الكلمات التي شامت عنها رغبة في رؤية الرسامين، كقبي بالتحديق في المراءة، كارهة وجهها التي، منتظرة الفرج الذي لا يد أن يأتي (١٢).

وفي حقيقة الأمر لم تكن هي مقتنعة بحجم الأسطة التي طرحت حول مسقطها في الرسم يوم الكسوف، ولكنها على يقين من أن الجميع يدبر لها مؤامرة من نوع خبيث إجبارها على تتهير السمار الذي اختارته لحياتها الخاصة، وإكراهها على القبول اليوم بما كانت ترفضه وتبناه في الأسس. ولا سيما زوجة شقيقها رزان التي سجدت ما حدث وجودها في زيارة قصيرة لعمها. ولم تكن الملمة الواظعة بأهل من رزان خبثاً وشماتة. فقد أقيمت كوثر، وهي سديقة مي، على مفارقة هذه الأبيرة والانتقال من الفرقة المشتركة لها في الرسم إلى غرفة أخرى، فهي ملثثة، وتشمس بلد بحاله (١٣).

وهذا الحب بالكلمات: لم يعطها الشرف، طائشة، تشمس بلد بحاله، يعمل في أشياء أحكاماً أخلاقية جائرة على مي التي أرادت القول في وجه الآخرين لا. ولبت الأمور توقفت عند هذا الحد، إذ لاحظتها الإشاعات، ولم تستطع على نفسها من تحمل أن تتمايل، فالتأبعت، فالمصافاة، أحياناً، شيء يهيج النفس والبدن (١٤). فالطاش الذي كانت تسخر منه، وتكلم عليه، باتت تقبل به بل تمنهه، تخلفها على حال إيه حالها في الحارة. فتتأدر حماة منومة، منية، تائهة، دون أن تلمس أشياها وولوجاتها، وعدة الرسم والألوان (١٥).

ترى هل كان هذا كافياً لإحداث التغيير في شخصية مي؟ أو في الدور الذي أسند إليها في هذه الحكاية؟ نسينا المؤلفة إجابة قاطعة فمادها أن مي لم تتغير. وأن ذلك لم يكن أكثر من انحناء أمام المواقف، فقد كتب منها أن تدور في وقت قبلي

زوجة صالحة، عفيفة، طيبة، لعبد الرزاق. وأن تحمد الله على هذه النعمة، وإن تبدأ حياة جديدة (١٦). لكن الذين أعادوا الخطة فاتهم أن يتكروا ما لمي من سجايا وطباع خاصة تميزها عن غيرها من النساء. ولم يكن عبد الرزاق الذي هو أشبه بفكرش يقوم بتطيف المكاتب ومتابعة المعاملات للزبائن (١٧) ممن تقف بهم مي، كان قد سبق لها أن تعرفت على كثيرين، وارتبطت بكثيرين منهم أسامة. وتعلمي كثيرين الاقتران بها لكنها ترفضت عنهم ترفع من تنتظر فرصة أفضل، فهل ترضى الآن، وبعد أن نيفت على الثلاثين أن يكون عبد الرزاق هو ثمة ذلك الانتظار الموصول؟ أبداً، فصرعان ما استيقظت في نفسها ذراعها التي تجنح بها نحو التمدد أكثر مما تميل بها إلى الاندفاع.

وحانت اللحظة المواتية، فإذا هي تفرق في الحب من النظرة الأولى، تماماً مثلما كان الحال مع هاجر صفوة في وصف البليل لسلوى بكر (١٨). في الشوط السابع رثته، كان يغلي كفتا بقمش الإحرام الأبيض، تاركاً صدره وكفتا أخرى بلا غطاء. دلت ذراعه العاريتان على جنبه. باطما. ربما نسي رقم الشوط. انهمرت نظراته إليها. دهشتها. توقفت. وأرقت زوجها الذي أمسك بيدها ملتفتاً كعادته. أرسلت عينها في عيني الرجل، ووجهه، وعقله. ونسفت صدره العاري، ويديه الرطبتين. وصلت إلى قدميه الثابتتين الحافيتين، استشرفت في نامل هذا الجمال، انتشلت به، وأكثر من ذلك نال قلبها (١٩).

هنرم يا تيجي الحبي يطرق أجواب تلورنا بلا استئذات.

هذا ما كتبه الأمثال والأفوال الماثورة. وهذا ما كان من شأن مي. فتغيرت راسا على عقب، فالباس الذي كان يحيط بها والإحباط بدأ بالتلاشي. تقول في منولوج أولها المؤلفة منه أن يعبر عن رؤيتها في العودة مي إلى ما كانت عليه: "بات للرجل الذي أحببت حضور آخر، شيء سماوي، رملي، متوهج، حلي، زاهد، أبيض، أزرق، صاف، شفاف، عصيق، ملون بألوان خاصة بي، أنطق الأبيض والبرتقالي والأصفر والفسفي، لون مشرق أضواء المكان.. هب هواً نقي، أتمش والتفت وأشم ألوانا. شكك قوس قزح، يخصني، محمراً، محملاً بأنفاسي، وأصالي التواقة (٢٠)".

وهذا البوح بما احتواه من مفردات لونية خاصة، عن المكان، والهواء، والتفت، وقوس قزح، يلقي الضوء كاشفاً على مكونات أخرى لنفسية مي، ظلت مطوية طوال ذراكمات الحكاية في السابق. فهي لا تنظر للرجل من منظار من تريده زوجها يعبرها لها بيتاً وأولاداً، ولكنها تريد الحب بمضمونه السامي، مضمونه الذي يهرف

نفسية المحب، ويرتقي بها إلى مستوى قد لا نبالغ إذا قلنا: مستوى العبادات، وديوان الأنا في الآخر. وهذا شيء، كتل أن ربما وحده هو الذي يمكن أن يفرقه. ولكن القدر بالمصداق، والزوج عبد الرزاق بالمصداق، والأخ بالمصداق، وعالم العبدية المسكون بالاشباع في حاة هو الأخ بالمصداق، ولذا لا يكتب لهذا الحب أن يشق مجراه إلى صحراء محترقة بالرغبات، وعودتها إلى الرسم، والفرشاة، والألوان، بعد أن كانت تسمى الرسم وتسمى القماش واللوحات، لم يكتب لها أن تستمر.

فالرغبات تقصر، والتمتع هوامل وظيفته: كسر حدة الرغبة، وواد المشاعر الرفيعة، والدخف بها إلى السطح إلى المباليز الممتدة، هناك - حيث تصبح مجرد ذكرى تطوي على غير قليل من اللذة المؤلمة. تعود مي إلى حاة فضيحة جديدة بعد أن "رسي عليها عبد الرزاق كلمة الطلاق علناً إلى عزوبية المؤلفة. وثبدا فعاتت مي بهتايها واحدة ولو الأخرى. التزمت البيت أول الأمر، باحة حية كوثر، التي أرادت لها المؤلفة أن تكون الوجه الآخر للتفتيش لي. تذكر أمانة لها عندما التفت كوثر - وهي في العادة لا تكتب سوى التواليف - فكتبت القليلة الملود الذكر عيسى أولاً ضاحكة، مشجعة، مستبشرة. ثم كوثر التي طغى صوت أخوها على صوتها، فطمعت القليلة كي تكي، قائلة: سواد واسكتة ثم لفتها بخفة مهمل، ودفعت بها تحت المصير، ثم جدبت الشرف كحيبها عن الأنظار، قائلة: "لن تعيش ثم تفرقت لصبي تغازله على مهل، قللت: مسلم عالمنولة (٢١)".

من دلالة السباق من حكاية كوثر لا يشلو من الجلاء، فهي من حيث هي مملودة لم تجد ترجيحاً كافياً من أهل، تماماً مثلما يصرح في مصملي في رواية باعية الطرابلسي لزوجة الثانية بأنه عندما رزق بمولودة أنشرا (لبي) صدم كثيراً. فقد كان يمشي أن يكون الملود صبياً يحافظ على ذكره وذكر العائلة من بعدهم (٢٢). وهذا قد تصرف القليلة، وهي امرأة، تصدراً غير مبهم، ولا غاضب، فالأش شركة الذكر في التحيز الذكوري، ولأن الأم تفضل الأبناء الذكور على الإناث فقد تركت أمر العنانية بكوثر للجد، التي لا تخفي غضبها كونها لم تلدها صبياً (ذكر) (٢٣).

وتذكر كوثر أن الجدة كانت تكره تكوثر نهديها الناصين، حين بدأ بالبروز، ولم تشرب من فلي (الشمره) احتقلاً بأول





طمت لكوثور. يومها قالت: "وبتفرحوا بالبنات، شوشنوا من عيشة النسان غير القهرة". (٢٤)

الجددة هي التي قولبت شخصية كوثور منذ الصغر. فتشأت خللاً في - صديقة المدرسة، مرتزة، معجبة، لا تحب التجريب، أما الجددة التي تعرضت لها في الصغر، وضغيتها فيها ابن عمها المصغر، فقد جعلتها تتغلب لحظة سوداء على جبينها، تراها هي ولا يراها الآخرون. تحاول بشتى الوسائل التخلص منها دونما فائدة. تصني إلى مواضع الملمة وتقرأ سورة المائدة مرة واحدة بعد كل صلاة، ومرة قبل النوم طاردة عن نفسها وسوسة الشيطان. (٢٥)

وعلى الرغم من السلوك القويوم الذي تتبعه كوثور، وعلى الرغم من أنها لا تلتزم بسلوكي، إلا أن الأمور لا تجري وفقاً لما تشتهي السفن. فبعد أن يئست من فكرة الزواج، واعتادت ألا تصني لئداء الجسد، والفريضة، حدث لها ما لم يكن في الحسبان، فالشاب الذي جلس إلى جانبها في الباص بعث فيها ما لم تكن تتوقع. أحسنت به بحيث بداخلها، ياسر، يحلم، يطوّرهما استعملها. فراق مظلم ولغز مظلم. استعمل عليها. استعمل اختراقها ولذته اغتصاب سرهما. فدفعت بكفته وفخذه نحو جدار الباص فاضطبت مستسلمة للذة عارمة، وسريعة، وفائلة. أصبح وجهها خيراً، وأرشف فيها مثل مار مشور. (٢٦)

وعبت تحاول أن تنسى ما حدث، لكنها كلما تلمت إلى المنزل وتذكّرت جرأة الشاب، والحرام الذي ارتكبته، أغلقت باب الذاكرة بصرمة، ثم وقعت تنظّر. (٢٧)

داهمتها مرة أخرى الذكرى الطازجة لحادثة الباص، وما أثارته فيها من لذة عارمة، فهربت منها باباستمها أنها ضميرها عليها، سارعت وتطورت بسبب آلمها على كفاها المهمل، ثم على اليسرى مستنزفة. (٢٨)

وهذا شيء يتكرر في الرواية كثيراً. وبذلك تكون المؤلفة قد استخدمت حادثة الباص محركاً وحافزاً لاهتزازات متكررة في شخصية كوثور، التي تحاول التكفير، والتوبة، من ذنب لم تكن لها فيه يد أو إرادة. ولكن من أين تأتي التوبة، وبأي التكفير، وقد أضرم ذلك الشاب في جسدتها نيراناً من الصبغ أن تطفئ، أحس برغبة غامضة تتسلل في بدنها، لتذكّر لذّة حادثة الباص، فانترجت بصبرها من هذه التفتش أسفل بطنها، سمجت على ركبتيها وكفّتها ثم فتحت أزوار معطفها وأزرار القميص. ظهر لديها. اشتعلت. استمست القط أن يراها لكنه انكمش. أخذت تطلع ملابسها قبلة قطلة إلا من الحجاب والجوربين، ثم أجهشت بالبكاء من عزلفتها، وسارعت تصب الماء على جسمها مباشرة. كي يطفئ بجسدها، ويبرد منها شيطانها الذي تفتش ولا تستطيع الخلاص منه. (٢٩)

هذا المشهد يتكرر أيضاً أمام صغفون القصير (٣٠). وعندما تشكو الشيفعة تشعب به تصف لها وصفة جديدة تطوّر بها، وهي: أن تصلي عشرة أيام متواصلة في غرفة بلا أثاث، وبلا ملهم، إلا من حفاظيت الخبز، وماء فربة، وفي أثناء ذلك يترامى لها الشاب، تنصب، وتقاتلها أحلاماً متعددة، تمنى في واحد منها أن يصطبغها إلى أي مكان لهفعل بها ما يشاء ثم لتتبع بعد ذلك، ولكن الأخرى - الشيفعة - تقول لها مقابل هذا الحلم مصيب الحديدي المصور في أنفك، وتلتقن من الثديين. الحب قزارق (٣١).

وأخيراً تبوء جل محاولات كوثور للزجج من فقم الجسد والرغبة التي أججها فيها ذلك الشاب بالإخفاق التريخ، تقول لها إحداهن: "الروح يجبسها فقم الشهوات، أنت في الحضرة تحرقين الحب، احضري كي تصعقي. نحن بدون الله عرفنا حالتك، حين يأتلك الحال يصيح جسدك كالجمجمة. هناك من وصل به الحال أن مد سجادته فوق الفرات وصل، ومنهم من استطاع أن يغس يده في الزيت المغلي ليخرج غداً، فذهبن العلم اللذّي، والإرشاد مستسلمين السجادة". (٣٢)

جل هذه الطقوس فيما ذكرنا قبلاً لم تمكن كوثور من الإفلاق من طوق الجسد المشتعل بالرغبة والشهوة، شيء واحد استطاع أن يثقل كوثور وهو الشاب الرسام خالد الفتورج الذي افضى إليها بما يراه، وهو أن الحياة فيها من المرونة والاتساع لا هو أكثر مما يقال لها من مواضع، فبعد وفاة الأم، وبعد أن بلغ بها الإلم أقصاه، شرعت تنحصر شيئاً فشيئاً من هيفضة المعلمة، أولاً، والشيفعة الجديدة، ثانياً، ومن موقفها المصق ضد مي التي عادت في السعودية بورقة طلاق، وانكبت تقرا في كتب تجد فيها اللمة والتسلية، وتمود إلى الرسم من جديد، وبدلاً من الألوان القائمة، الكامدة، والقسط التي ترسمها بلا رؤوس، بالأت أكثر حيوية، ومزناها القديم المتبق أصبح أكثر إشراقاً بوجود ابنتي خالد وتسليةها الخفيفة.

لم نشأ المؤلفة - مثلاً هو واضح - أن تحدث انقلاباً سريعاً في شخصية كوثور، لقد لو طملت لياه هذا التغير مفتلاً غير ناتج عن تراكم كسي، فالعلاوة المتواصلة ابتداءً من الولادة، وغير المتواليات السردية المتكررة، جاءت بالتغيير على موطر، وهي استحياء، كي يبعد الأمر طبعياً، غير مفروض على الشخصية فرضاً في شيء غير قليل من الإكراه، والاعتساف. ولكن في هذه الرواية يتنزع، مي ترنح أمام المواقف، فتفتل عن كثير من القناعات، وكوثور - هي الأخرى ترنح، لتكسب قناعات جديدة. أما (ريمة) فهي لا تترنح التي لم تترنح، ولم تترنح للمواقف، بيد أنها تهبط بها الحوادث

من عليائها إلى الحضيض، في مصير تراجميدي يتكرنوا بمصائر الباطل في المسرح الإغريقي (٣٣).

والمرور أن المؤلفة أسندت إليها دوراً آخر مختلفاً عن الدور الذي أسند لي أو لكوثور. فهي مهنسة تخربت في الفرج تفرج فيه كل من مي وإسامة وآخرين، ولم تطل الاطلاع علماً في الفرج مثلاً ضلت مي، ولم تصعب طلباً للحياة الأخرى مثلاً فخلت كوثور، ولكنها اشتغمت أول هرجية سائنة للزواج من (حيان) وهو رجل ثري. لا توجد في حماة من تسكن بيتاً أضخم من بيت ريمة، تحدث نفسها ماذا تريد أكثر من ذلك، زوج ثري، وطفلة، (لولو) جميلة، وبيت فخّ، وسيارة.

وهي لا توافق في أن هذه الأخيرة تريد التجريب، وتتسائل ما بالذلة التجريب إذا كانت الجدات، والأسماء، قد جزبن، فذهبن لنا النصيب. (٣٤)

وهذا الأخير يقوله ريمة يوضح أنها امرأة تقليدية الدور، وشخصيتها لا تتميز عن شخصية المرأة الماكوفة التي لا تريد من هذه الحياة شيئاً أكثر من الزواج والمال، فهذا هو - في رأيها - عوّل النجاش. فحدثت مي عما يقدمها لها (حيان) أحضر لي كل شيء من سان لوران، وضمت أحمر الزيركون؟ اجابني: بتسحقن اللؤلؤ، وبشترت الجواهر العالم، رقصت أحسن من سامية جمال، وفي المكش أبطلني ميكر لتغيب إلى السجل المحاري كي يتنازل لي عن المزرعة، سميدة جداً، وراضية، لتدليها معلم، لميت لولو بالبابايا التي أحضرها لها في آخر أسفار، إني سميدة، ما هو النجاش إن لم يكن أن نفل ما نريد؟ (٣٥)

تذكرنا هذه الشخصية بنادية الفقيه في رواية ليلى الاطرش امرأة للفصول الخمسة (٣٦). فحيتي الكلمات التي تستعملها في وصف أوضاع حياتها البومية هي الكلمات ذاتها "أنا امرأة واقعية تريد المكش والسعادة والحب دون متاعب" (٣٧). لقد أرادت المال والحب، واعتقدت أن (حيان) هو من يحقق لها ذلك، ثملاً مثلاً اعتقدت نادياً أن إسماناً التطاور هو من يحقق لها السعادة والغنى والحب، وهذه المرأة الواقعية تحاول - دون فائدة - تجاوز الماضي. تريد أن تنسى جذنها التي كانت تعمل في مصنع للتنج، وإن أمها شات في أسرة فقيرة مندمعة مع إخوة لها أكثر، غاب مصيرها في الحوادث، كلما تريد أن تلتق نفسها بأن لا شأن لها بذلك الماضي (٣٨).

ومثلما كان الحال في امرأة للفصول الخمسة بالوصف الفاضل عن عبيبة القلب، وما تكشف من خيانتها لها فيما كانت مشغولة عنه بالتسوق، والأزياء،



ساحة قديمة خصصت لأراجيح العيد، حيث الأولاد يتقلون بين الدوحة والنخيل وسرير الكسلانة، ويألفي البالونات، وسداسات الفلين والكبسوت، قادمين من الحارات البعيدة، الفتيات بألبانهم الملوثة، والصبيان بأطقمهم الرسمية، ربطة عارية من عتق، قمص أبيض صومع بعد ساعة من اللعب أبهر أسمر.

أصبحت اليوم جورة حوا ساحة مشربة، مفترجة، تتفرع إلى طرق عشوائية، تراكب فيها بعض البيوت القديمة التي لم تطلها الحوادث (٤٧).

بنلك الصورة التي رسمتها المؤلفة للعاره من وجهة نظر الشخصية (كوثر) تصعب نشرها عتد بجرح واحد مثما يقال في الأمثال، بدليل أن جورة من عليا المستولين ومؤسسات الجمع المدني الحد الأدنى من الاهتمام، والنظر، وهي لم تد تد تعرف الفرح، بدليل أن أراجيح العيد، والياب والألعاب اختفت، وحلت عوضها عتد الأتربة والشارب الذي يملأ الأجواء، وهي حارة لم ترق منها الحوادث التي شردت غير قليل من السكان سوى بيوت نصف مدمرة، أو نصف قائمة، وعلى الرغم من أن الزمن الذي يفصل بين كتابة القصة والحوادث تلك ليس كبيراً، إلا أن التغيير الذي ألم بالحارة كثر جداً مما هو متوقع.

وتزداد بعد الصورة وضوحاً، ودلالة في التغيير عن هوية الأشخاص عندما نندلف إلى التفاصيل التي لجدها في تلك الحوادث، وعن الشمال ناهذان لرفرتين يتيمتين، إطار الباب بلا تيجان حجرية، والباب بلا مصطبة (عتية) أرضية، للدار أرض خلتية صغيرة ذات سور ملح كشف شربات الجيران المأهلة (٤٩)، والمطبخ تركه الأب فارغاً إذ لم يكن يتوافر لديه في ذلك الحين ما يساعده على التمتع. لا أبواب، ولا خزائن، ولا دهان، ولا مصابيح، شيء واحد فيه هو الملجأ الصوري، والشارب التي خاطبتها أمة لفظية التواضع والخزانق الفارغة (٥٠).

واضح أن المكان السراج توظف وقتها الصورة إزاء البيت لتعلق غير غرضي الأول هو التغيير عن الوضع الاقتصادي المدني لماتلة كوثر. والثاني أن كوثر التي تعيش في مثل هذا البيت تنوق لانتقال إلى منزل وفقره آخر يتبع إلى نفسها من رغبات وأشواق، وعندما أعيتها الحيلة في الانتقال أو السفر أو الذهاب إلى بيت الزوجية الذي طال انتظاره، بلا حياء، رأت في الآخر، والجنة الموعودة، سبيلها الوحيد للطمأنينة، تقول في سؤال للمعلمة: ترى ما هو شكل المكان في الجنة؟ وأي رجل سأتذهب إليه حورية؟ أيمن أن يمل

غير أن الأرقام بالمكان، وحده، لا يكفي، فالحديث عن الفضاء الذي تنفرس فيه الشخص، أو تأتي منه، أو تذهب إليه، وتهاجر نحوه، إنما هو ضرب من التغيير غير مباشر عن هوية الإنسان (٤٢). والتغيير عن الهوية محتاج إلى مكان باعتباره دالا والهوية هي المنحول. ففي رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان - مثلاً - يتحول البحث في تفاصيل المكان - جورة حوا، بسبب المكان في شقة عبد الرزاق، قادما إلى تصرف يود بها من حيث أتت إلى حماة.

وتلج الجورة إاحاما شديداً، في كثير من الشرائع الوصفية، والسردية الخالصة بالأمكنة، على الانتقال والسفر، وهما من الوظائف التي نيه على أمةتها ومكانتها تودوروو Todorov. فالأمر ما يتبعه إليه قارئ هذه الرواية هو الانتقال، شالابن الوحيد لأسرة (مي) يقرّر، على نحو مياغت، السفر إلى أمريكا، أو إلى السمودية، تجنبا للاعتقال بعد أن وشى به، وبالجماعة، جارههم (كفيش الحمام). فالطريق بين حماة ومدينة أخرى اتخذها الابن الأكبر مقر إقامة قسرية، يتيح للأشخاص والراوي الانتقال بين بورتين، مما يضفي على الحوادث عنصري التراكم، والتغيير، والكتابة، بهذه الإشارة، تومر، من طرف خفي، إلى ما ألم بحماة من حوادث أدت إلى تشريد الكثيرين.

ومي - كأي فنان - تنوق إلى السفر، حتى أن ريمة تقترح عليها، مداعبة، أن لقتن منصرف في أمريكا أو باريس (٤٤). وفي أي (مي) لا ننتا نكر من الألماني القائمة على الرغبة في السفر والتنقل: متى أسافر وأزور المتاحفة متى أرى أعمال فان كوخ وشاغال وسيزان وبكاسوف (٤٥). وعما يزيدهما رغبة في الانتقال حادث يوم الكسوف، تقلت جدران البيت، وستائر الكسوف، وخطوط أبوابه الخشبية، ونوافذه النشابة في نجوم ومثلثات وميمنتات نقبصات مرشحة (٤٦). وهذا وصف بنم عن أن المكان أضحي لدى الكتابة علامات قابلة لتناول السويط. فهي، بعد حادثة الكسوف، لم تد لتعلق الإقامة في البيت، وتمتد لو تداره إلى أي مكان. وهذا النوع في الوقوف إزاء الأماكن يتكرر لدى المؤلفة، فهو، غالباً، يمر عن مضامين لا يعبر عنها السرد العادي.

فهي أثناء تنقل كوثر ما بين منزلها في جورة حوا وبعض حماة توازن بين سيرة وأخرى. وبين زمن حالي وآخر سابق. والمقابلة تتحقق عبر التركيز على المظهر المحسوس للمكان: تغيّرت معالم حاراتها منذ أيام الحوادث، كانت قبل ذلك تتوسطها

والجوهرة، والصفقات المقارية، حدث لريمة أن زوجها أقتن في غلة منها بالسكيرية (بسمة) وهكذا لم يعد بإمكان المرأة الواقية أن تظل واقية، وتمتد من الأرض ليقبعتها قبل أن تسع بمل هذا الخبر. ويترك البيت الضيق إلى منزل الأسرة الفقيرة في جورة حوا بانتظار قسيمة الطلاق، قبل ذلك كانت تعيش عندما تسال لم لا تعمل، قائلة: إنها ليست في حاجة للعمل، ثم من هو صاحب المشروع الذي سيجتبه إلى مكتب مهندسة تاركا المهندسين ذوي الخبرة أما الآن وقد اندحرت بها الحوادث من القمة إلى القاع، فقد حصدت ربهيا لإ وجدت عملا في مشروع بناء شقة لطبيب أسنان.

من الواضح الذي لا يثنى فيه أن المرأة الواقية - ريمة - هي التي أنتجت نهاية ما سوابية بالمعنى الدقيق للكلمة. خلافاً هي التي حافظت على حد ما، ووفقاً لما أفضعه به خالد على بعض التماسك ورباطة الجأش، وكذلك كوثر التي تجاوزت المحنة، أما ريمة فهي مجموعة من العلامات السردية التي تقول من خلالها المؤلفة إن المرأة في هذه الأجواء لا تستطيع مهما التمسك بالواقعية أو الأتزان، ومهما كان سقف طموحاتها عالياً، أو شديد الانخفاض، فالذي لا مفر منه هو أن تنكس، وتسقط على أم رأسها، فالطرف أقوى منا نحن النساء، والرجال هم وحدهم الذين يستطيعون أن يكونوا أحراراً. أحراراً في السفر، أحراراً في الزواج بين شياطين، ومتى شياطين، أحراراً في كل شيء، بما في ذلك الحب والتخلي عنه متى أرادوا.

وليس من المستغرب أن نجد الكتابة تسبب جل اهتمامها على شخصيات سردية مؤنثة صارقة الاهتمام عن الشخصيات الأخرى. في استثناء خالد (٢٩) الذي يكاد يلامس محيط البؤرة في الحكاية، نجد الآخرين: وليد، وأسامة (٤٠)، والأخ المقيم في السمودية، والأب، وعبد الرزاق، وربيع، جلم من الشخصيات الهامشية التي لا تمنع تعلقها بالمؤلفة. وهذا ضرب من حكمة ثانية من الأدب السوي، ويصل من حبكة الرواية حبكة شخصية أكثر منها حبكة أفكار مثلاً، أو حبكة حوادث، فالشخصيات الرئيسية - مرمو - تتغير، والانتاج والتغيير نتيجة التراكم الكمي هو ما يميز طبيعة السرد في هذه الرواية، وإذا نحن القلقنا لغوان الكتاب وجنونا بشير إلى مكان، وهي إشارة لا تفتي اهتمام الكتابة بالزمن، وهذا ما ينفني جلاؤهم في ما تبقى لنا من مساحة في هذا البحث.

الزمن والمكان: وبما أن الرواية هن تُنرى تبتيا - في الأساس - تقديم صورة وهمة للحياة (٤١) وبما أن الحياة ترتبط بالأشخاص، والمكان، والزمن، فإن الرواية، تبعاً لذلك، ما كانت - وكذلك القصة - متجنّدة في المكان.



أحد في الجنة؟ وهي، مثلما قالت عنها القابلة: لن تميش. وفي حقيقة الأمر أن من يقف على وصف الكتابة لعالمها الداخلي يتضح من أنها مئة وإن كانت حية إكليليكية، يطبق عليها قول الشاعر: ليس من مات فاستراح بميت إنسانا الميت ميت الأمعاء.

فينزل كوثر لا يختلف عن القبر إلا قليلا. فهي الفرقة الصغرى وتلقاها أبيش واسود، عليه شمع مع عليه كبريت تحميا لانقطاع التيار الكهربائي (٥١). وإذا نحن دققنا النظر في الإشارة الأخيرة تحسبا لانقطاع أركنا كم هو بائس، وبمهد، هذا البيت، ومعدن. أما إذا أتمنا النظر في الأثاث فندرك أنه يختلف عن الأثاث: فرش عذبة كبيرة للأرامل وأبنائها يعلوها لحاف وخضات صيفي من القطن المعرق ببروق شاعرة، وسندسات من الصوف النعش.

وتوظف المؤلفة المكان للتعبير عن المحتوى تصويرا غير مباشر كأنما هو كتابة، أو تورية، كتكت التي يلجأ إليها الناثر والشاعر، فهي وصفها لثرفة الرسم المشتركة بين كوثر وهي تضع لنا الفرق الكبير بين الفنانين فقد قسمت الفرقة إلى جدارين أحدهما كوثر وهو جدار لا من رف وضع عليه مصحف ومسبح وكأني، أما الجدار الآخر الذي هو من نصيب من فنائه اللوحات وأدوات الرسم وأشياء أخرى مما يحلو لفنانين ثرته في مراسمهم، غبار قديم مطوع الأوان، قواقع، غلاف جزوة هند... هيكل عظمي ذو مفصلات ملونة، قلم كير جسد (٥٢).

ذلك وصف بل ربيب يوحى بالاختلافات المصنف بين الشخصيتين، إحداهما زاهدة، متشقة، أخروية، لا تتعق بذوق فهي يمكنها من نشر البهجة حول نفسها، والأخرى على عكس ذلك: أنبساطية مقبلة على الحياة بقوة.

وتحضر مثل السراج في توظيفها للأمكنة على المقابلة، وإظهار المفارقات. فعندما يصنف من عبد السراق، وانتقلت إلى زوجته، لاحظت البلمة أن كل البيوت في السعودية تظل من الشرفات وتقريرا من النوافذ، عكس البيوت والمنازل في حماة التي لا تتم إلا بوجود الشرفات والتواضع العريضة الكبرى. ولتلاخظ أيضا أن النوافذ إذا قدر لها أن توجد في البيوت كانت عالية في أقصى الجدار الملامق للسقف، ومسددة بالحديد السميك كما لو أنها نوافذ سجن لا بيت، ويستاء الأثاث الذي يتم ابتاعه من سوق المستعملات، ليس لمة في الشقة من شيء إلا مروحة تتدلى من مركز السقف، مصدرة في كل دورة ثلاثة دورها صبريا زمجا يدع بمن يصمم لظن بأنها على شكل السوط فوق رؤوس الجالسين. أما الألوان فتكاد لا تظهر بوضوح، علة ذلك الغبار المتراكم وعدم التنظيف. وهي التوظيف، تعيق البصر والبصيرة عن الانطلاق، فهي لا

تتحدى البني المحروق، والمردير العريض الذي يمثل مساحة كبيرة من غرفة النوم فتبدو ضيقة مثل زنزانة (٥٣).

يمر هذا الاختلاف بالمكان أن الجدران في شقة عبد السراق عالية جدا، ومطلية بلون واحد، وهذا تقريبا لا يتركز إلا في السجود (٥٤) وذلك كما يمثل ضروبا من التناقض إذا ما تذكرنا القاري وصف الكاتبة لنزل ربما أو مي وحتى المطبخ في أحد البيوت في حماة "مرتب، نظيف، وأنيق دون تمهر. المستائر بلون أبيض وأحمر، وقطعة الطاولة من الكتان الأحمر. الكرسي صنفوفة بانتظام ثلاثة معا وواحد في الزاوية. كيس النيل أبيض مبني بالأحمر، وقد أخفت (ريمية) بحقيبة أبنيتها الحمراء مقبضة لأن لونه لا هو أبيض ولا أحمر." (٥٥)

وهذه إشارة تتم من رؤية أنثوية للتعامل مع المكان، وصياغة تقتضها عناصر نسوية في الوصف، واختيار الألوان، والتعبير على اللون النسوي في ترتيب المطبخ. وحتى ذكر المؤلفة لكيس النيل، وما فيه من الألوان علامة أخرى تتكشف من مزاجها النوق الذي يشيع في البيت.

وقد تمتد رؤية المؤلفة - أحيانا - لتجاوز الأمكنة المظلمة كالشقة والبيت والمطبخ والرسم لتقديم صورة عن الفضاء وعلاقته. فهي تتطرق من حماة، والحارة إلى السعودية ودبي، وإذا شئتا الوقوف إزاء صبرها بالفروق من زاوية نظر مفتحة على العالم الخارجي وجندا في انطباعها ريمة العائلة من مهرجان التسوق مقابلة لا تقو من حكم بين مدينتها حماة ودبي، فائقة: آوه، هذه المدينة لا أجد فيها طابقي، أسأل البائع عن نوع بارهان فينظر لي ببلاهة كأنني أحدث بلغة أخرى، ياه... على مهرجان التسوق، شيء يسيل له اللعاب، مجمعات فيها ما تشتهين. هنا لا مدينة ملاهي ولا حدائق مثل الناس، شوارع موحلة في الشتاء وهي الصيف، هناك الفنادق لامعة ونظيفة ومكيفة. الشوارع عريضة، ومع ذلك يوجد من يهاضل من دينه ومظهره الإسلامي، بينما هنا كل من يريد أن يشين لازم يشرح (٥٦).

وهذه الوقفة المكانية تحقق أكثر من غرض، فهي تشير إلى الإهمال الذي هو عرض للمدينة الوحيد من غلبة المستولي وتوسعه كذلك إلى أن الوضع الاقتصادي في بلده الأوسع في دبي من حيث هيمنة النمط الاستهلاكي، الذي يكثر من الاستيراد على حساب الإنتاج المحلي. وربما أشارت أيضا إلى التناقض والاختلاف في نمط الحياة اليومية باعتباره أجدر في الدلالة على حيوية المجتمع من كونه محتما للأفراد على نمط واحد متجانس، وأن الإيمان في القلوب والأفئدة وليس في الظاهر والتشور وإطالة النقود. وكان من شروط المؤن ألا يكون نظيفا أنيق المظهر.

وبكلمة موجزة تبهر وقفات مهمل السراج إزاء الأمكنة - وهي كثيرة جدا، لم نذكر بعضها إلا القليل - عن أغراض، ومداولات، ماضيا يدعم السرد القصصية، ويضع به إلى نهايته المقدر، وبمضيا يمثل استراحة للراوي، فيدنا من أن (ديوي) يترك للقراري (ديوي) وبمضيا يقدم للقراري علامات أن تحتاج كل من الأناجيل بسبب تشتت بوساطة الكثير من المقامير والأراء والمعاني التي لا يميز عليها السرد الحكائي، وفي جل الأحوال لا يفتأ الكاتب القصصية يخلط في مسرده، ووصفه، بين المكان والزمان، وذلك لأن الأحداث والشخوص، وترتيب الوقائع، يتقلب - شاء الكاتب ذلك أم أبى - الإحاطة بمفاهيم المكان والزمن على حد سواء. فهل نجحت الكاتبة في توظيف الزمن مثلما نجحت في توظيف المكان؟

الوقوف على هذه المسألة لا بد من إعادة النظر في ترتيب الحكاية، والوقوف على ما بين الحكاية والصيغة من تماثل واختلاف (٥٧). وعلى الأساليب التي يتبناها كاتب الرواية للتصرف بالزمن من حيث هو معطى تجريدي يجوز فيه ما لا يجوز في المكان.

#### توظيف الزمن:

تبدأ المؤلفة روايتها بتسليط الضوء على وقائع تبدو متزاوية مع وقت القراءة، ومتخاضة لزمن كتاليف القصص، على الرغم من أنها لا تستخدم الحاضر الخيالي، ولكنها تلجأ إليه كما لزم الأمر: مع صوت إغلاق غرفة نومها، فتفتح باب غرفتها متجهة إلى غرفة الجلسوس. ولكن سرعان ما تتحول إلى ما يعرف بالاسترجاع، أما الذي يحضرها لذلك، ويضعها فهو تأمل البلمة (مسي) لطلاه السقف الزهري الكامد، يومها - أي يوم مالي السقف بذلك اللون - كان سرعة زمانه، ثم تستذكر ما كانت تقول أمها للزائرة: زوجي أوصى عليه من بهروت (٥٨) ثم تسترسل في استدعاء الماضي، فإذا بالزمن - الذي كان في الثالثة والعشرين - يحضر في تفاعل الاستدعاء، وفقا لتقنية التخزين والاسترجاع، وإذا هو يتحدث عن السفر "قال لامة، كانت تخشى قراره التسمية: أسافر إلى أمريكا أم إلى السعودية؟" (٥٩) وهذا التلاوب في الانتقال من زمن الحكاية إلى زمن الكتابة عبر صيغة مبنية على أساس تقديم ما حدث، والتأخير، أو العكس، يطرز في الرواية اختراعا لافتا للنظر.

فعل سبيل المثال لا يقف القاري على أسرار وخفايا عائلة مي، وما حدث لها في الماضي إلا بعد فصول من الرواية، وذلك عندما يفضي إلينا الراوي بتفاصيل ما جرى لأخوات وزواجهن، وتربيتهن في زمن نشأت عليهن من شقارة تجلت في كثير من التعمرات التي يتكررها عليها كل من الأم والأب، وحادة (قصر) بنطال الصوف الجيد من الركبتين شيء يكاد لا ينسى،



### توسع الخطابة:

وإذا صبح أن التفرق بين النص والخطاب إنما يتصل في أن النص هو المطلوب الكلامي الذي يحدد للقراري مبدئاً، ومنتهى، وقصد، ونسبته إلى المؤلف، وإلى نوع أدبي معين، يتسم بالقراري، والتفصيل، والتمسك بالخطاب النصي، وأن الخطاب هو ما سوى ذلك، وما عداه، فإن رواية منهل السراج جورة حوا تدم - وفقاً لذلك - نعماً من النصوص التي تحتوي عدداً من الخطابات، فالبينة، أو السياق القاسي، موجود في هذه الرواية، وقد وضعت المؤلف عناصر هذه البينة في النص من خلال الأشخاص، أسرة، في، وريمة والزوج حيان ولولو، وكثر وأمنية، وكذلك البيت الرواسين، والملمة التي لا تقفأ تبت الماوط في المريدات من النساء، والأخ الأكبر في السعودية، وميد الزقاق، حتى جارة حورة جنة تشعل في هذا الخطاب من خلال السوق والأفقه المثيرة، المفجرة، والأمكنة التي ضاق عليها الوصف حتى برزت من خلال الكتابة كأنها يوشك أن يلصقها القارئة باليد، ويراه راي العين، فضلاً عن الخيال.

ومن خلال الربط بين السياق القاسي والسميل الإدراكي يتطرق في النص عدد من التفسيرات، أولاً: تمييز الكتابة عن التفاتوا الطريقي، من خلال المكان، والملائق، والنتائج الكارثية على المدينة من خلال الإشارات غير المباشرة المتكررة للسلاسل، والذين شربهمم بالتمسوا لأنفسهم ملاذا هنا وهناك، والذين قتلوا أو غابوا ولا يعرف مصيرهم مثل موسى، بكر أمينة، الزوج الذي تداري إبتسامها بخلا كما تذكره، وفي ثانياً ذلك كله يبرز الخطاب السياسي على نحو غير تقريرري، ويكاد القارئة لا يلاحظ أن لهذه الرواية علاقة بالسياسة.

وفي اعتقادنا أن منهل السراج على الرغم من أن جورة حوا هي روايتها الأولى تقدم لكتتاب المستبد - المبتدئين منهم وغير المبتدئين - نموذجاً في معالجة هذا الموضوع بطريقة تفتق العمل الفني من التسلط، وتحيله بهذا الأسلوب من النظر إلى نص منطل وجود، متنوع الدلالات، وأما الخطاب النسوي فهو، مثلاً، يلاحظ القاري، الشجرة التي تظل الغاية، فحينما توقف القاري وجد علامات لا تقول لها إلا عبراتك من قلب الباب؛ الباب الذي يقضي إلى رؤية الكاتبة لوضع المرأة في المدينة - حمار - أولاً، وفي الشرق العربي الإسلامي ثانياً، وفي نظر العالم من وجه ثالث، إذ لم اختيار المؤلف لثلاث شخصيات نسائية لكي تتيح المصادفة لا أنواراً وظيفية بارزة، بالاختيار العايش، أو المشواطي، التي يأتي نتيجة المصادفة لا غير، وإنما، هو اختيار يقصود قوم على تيوب أنماط المرأة: واحدة (هي) متحررة، وفريد مزينة من الحرية. وأحادة لا ترى المساعدة (لا) في الأزياء والبأس، والبيت

وفي طريقها إلى موقف الباس تذكرت جرة ذلك الشاب، والحرام الذي ارتكبه، فأغلقت باب الذاكرة (٧٧) وقال لها ممد البرناعم الإذاعي إن حادثة التصاق الشاب بها في الباس حادثة اعتداء، وكان عليها أن تنفذه، فكرت أن تصارح المعلمة بتلك الذكرى، (٧٨) والتكرير لم يقتصر على ذكرى حادثة الباس وإنما تعادها إلى ذكرى ما حدث في ظهره يوم الكسوف (٧٩)، وما يسترعي النظر لجوه الكاتبة إلى نملطين من أنماط (الحكي) أحدهما يشد تسريع الزمن، والثاني يعتمد العكس، مما يؤكد قدرتها الفنية على التصرف بالزمن تصرفاً يضع الصيغة السردية موضع التفتيح والتهذيب عن طريق الإسراع في بعض المواقف وإهمال التفاصيل غير الضرورية أبداً، لا مهما إذا كان بإمكان القارئة أن يملأ الفجوة، ويسد الثغرة بالحذف والتضمر. فحينما تقطع في بالزواج والصغر إلى حيث الأخ الأكبر فتاجتأ الكاتبة في الفقرة التالية بوصول مي وزنان والطفلين بطائرة، أنت في السعودية أحكمي غطاء رأسك، وأغلقي العباءة (٧٠).

ومقابل هذا التسريع في الزمن نجد الكاتبة تتمد إلى الإبطاء الذي يكاد يبلغ حد التوقف عن (الحكي) كمن يحاول أن يمسك بقطرات المطر وهي تنصب بقوة من السماء ليلتها، وذلك في الحكاية كثر. ويكفي أن نشير هنا إلى واحد هو سرد الراوي لما يبدو أنه استعادة لزواج ريمة من حيان، فهي مدى يضع صفحات تروي لنا موقفاً واحد في غير قليل من التطويل المقصود، لا سيما في وصف الصورة التي يظهر فيها المروسان (٧١).

وتسرع منهل السراج في بعض مراحل الحكاية بين ما وقع في الماضي وما يتوقع أن يقع، في تقنية سردية ترمز بالانسباق.

فحينما يتصل ربيع بالبطلة (مي) طالباً منها القيود إلى حيث يمكن، ضارباً لها موعداً، تقفها لهذا اللقاء الغرامي، فتتصور الراوية بالسرد تحولاً يجعل ما هو مستقبلي، متوقع الحدوث، متصور، آتياً قيد الوقوع، فتروي بالتفصيل اللطيف ذلك اللقاء قبل أن يتم بما في ذلك الحوار بين المحبيين:

- إن تنس؟  
- يتسم.  
- تضللي.

ويستطيع الدارس الذي لديه متسع من الوقت أن يستقصى ما هو أكثر من هذا من وجوه التصرف بالزمن، واستخدامه، وتوظيفه، في بناء هذه الرواية بناءً توفيق فيه الكاتبة بين زمن الحكاية وزمن الصيغة باستبعاد التسلسل الطبيعي (الأكرونولوجي) لما فيه من الرثائية الملمة، والمظهر التقليدي، البعيد عن فنية التجريب،

فقد انتهى الحادث بمقوية قصوى هي حشو فهمها بالطفل الحار الحاد. قالت مي، إن مجيء الكعب الأحمر بين الأخضر والأصفر يبدو فيها غير مناسب (٦٠). وغير بعيد من ذلك الحكاية التي يتم تذكرها عن السقوط من الشرفة بسبب التصديق في اللوان. ونحو ذلك استعادة البهجة عن طريق التذكير والاسترجاع لروح أخيهما المقيم في السعودية من زران، تزوجته ابنة خمسة عشر عاماً على الصورة. جاتها أمي بصورة ابنها متفخرة، لم تكن تحتاج إلى الشرح، ضال المروس موافق، يضحكون في عيهم، والبيت سناتي كل صيف محملة بالذهب والهدايا، وقدموا بلا زوج لن يغير، يستمتعون بحضورها للمي الحرة (٦١).

ومن هذا النمط استعادة التفاصيل الضرورية عن ولادة كوثر وموطنها وتربيتها القاسية على يدي الجدة (٦٢). والملاحظ هو أن استعادة الماضي لدى منهل السراج لا تقتصر على أسلوب واحد وهو الذلوع الداخلي، وإنما يتجلى في أسلوب آخر هو الحوار الثنائي (الديالوج) الذي يدور بين شخصية وأخرى، فمن طريق الحوار تذكر إحدى الشخصيتين الأخرى بما وقع وجري، فهي بصيرة جازية مع ولده تسرد علينا البهجة في حوائطها، وتتحقق الكاتبة بذلك غرضين اثنين: وتوظيف الزمن بما يضمن للعاشق (الراوي) أن يكتشف الماضي، والشائنة هي تحويل مهمة السرد من الراوي الموضوعي - الراوي الطليح - إلى البهجة التي تشمل موقع السارد في تلك اللحظة (٦٣).

وبذلك تبدو المؤلفات وتتجه أي إحساس بالمل يمكن أن ينشأ بسبب هيمنة الراوي العليم.

ولا نشأ المؤلفات تتسلل من حين لآخر في سبيل الصيغة السردية مستعينة من علاقة مي بالألوان والفريشة. يمتزج الأخضر بالياء، وينثر البني بقعا في الماضي، سيدو الطلح، جزراً جميلة كما السرايم، فيعبر المشاهدين في الرمال، الزاوية العلوية لوحة تملؤها كتلة حمراء، (٦٤). ولغة مثال آخر يتحدث فيه الراوي عن أمينة وهي تتذكر لخالها أنها الأكبر موسى، فتفتح المؤلفات قوساً لبداية جديدة قوامها متولوع داخلي، تسترسل في توقع حياة بكرها موسى. زوجت أولادها في الأحلام. ورسمت مستقبلهم على الرغم من غيائهم.

كانت حين تصل كندا عايتها إلى أبهم يتسم بخجل ثم تسارع إلى إنهاء الحديث (٦٥). وقد ألفت المؤلفات في مسمى منها لتقوية الوشائج بين المتواليات السردية التمازكية في النص لتكرار بعض الحوادث، وسردها غير مترد، وكأنها بهذا تذكر القاري، بما جرى، عاقلة العهد بين الحدث والحدث. على سبيل المثال الحادثة التي تعرضت لها كوثر في الباص (٦٦).



حماة أو أي مدينة أخرى في الشرق العربي الإسلامي، أقوى بكثير من إرادة الفرد، وأنه مهما كان حجم وعيه بوجوده، ولكنه حياته الذاتية، لا يستطيع أن يواصل الحياة حراً طليقاً من غير رضوخ لتلك الظروف، التي لها علاقة متينة وقوية بالمعادن والتقاليد والمفاهيم الروحية والمعتقدات والنظم الاجتماعية والإدارية السائدة. وهي باختصار البنية الذهنية التي تصير هذا المجتمع بشرائح مختلفة المتعددة، ولا يستطيع النموذج الإنساني أن يغير هذه البنية لا في وقت قصير، ولا عن طريق الأداء الفردي.

لقد اخترت منهل السراج في هذه الرواية لغةً هي مزيج من لغة المرأة ولغة الرواية، التي هي أداة للتعبير، والتصوير، والحكي، والتخيل، ولغة تتنوع بتنوع الأشخاص، فهذه لغة الفنانة المشربة بمشق الأولون، وتلك لغة المرأة التي تتابع (الموضة) والصمرعة. وهذه لغة الفنانة المكبوتة أو الأم التي فقدت سبعة من أولادها في الحوادث، وتنامت في ذلك لغة الواعظة التي لا تتقبل تضيق التصنع في أذان المرءين، وبذلك جاءت الرواية مصورة جيدة لتنوع الخطاب.

✻ كاتب وناقد عربي

ذلك حسب، بل تحمل المرأة نفسها قدراً من المسؤولية أكبر من ذلك الذي يتحملة الأخ أو الأب أو الزوج أو المقيم، والجددة - جدة كوثر - أكثر تشدداً في التعيز ضد الأثني، فهي تكرر أن خلفه التسون لا يأتي منها سوى القهر، ويفضها أن تجب المرأة (الككة) بنتاً وتتنامها أو كانت ذكراً. وأم من - هي الأخرى - أكثر تشدداً إزاء الأثني من الأب - وزيان - زوجة الشقيق - لا تقل كراهية لتحرر الأثني عن المعلمة أو الشبيخة أو الجدة. ولا يوفقنا أن نذكر بموقف القابلية (الدابة) التي اخضت المولودة الأثني تحت السرير مدعية أنها ليست ابنة عيشة، فهما راحت تنازل التوام الذكر عيشة، مشيرة إلى عضوه الذكر، مما يتركنا بلونفج الجماعي الخاطفي من جنس المولود. فجل هؤلاء النسوة يتنامسن في اختراع القهود التي تحد من حرية المرأة - بل - بكلمة أدق - تلقي أي حظ لها من الحرية والكرامة البشرية. ولا يجدن عليها بغير النظرة الذنوبية التي تساوي بينها وبين سقط المتاع. وهي نظرة يكاد كثير من الرجال في الرواية ينكرونها من مثل وليد وخالد وأسامة وزيبيع فهم لا يوافقون على هذه النظرة بل يطولون المرأة عن ذلك. وتوضّع الرواية دون ريب أن الظروف الموضوعية التي اكتتفت الإنسان في مدينة

الفخم، والمسيارة الجديدة (ريمة). وثالثة (كوثر) استماضت نتيجة الفقر، والحرمان، والتربية القاسية، والمواظب التي تنصب على أدائها جل الأوقات من المعلمة، والشبيخة، والجددة قبل ذلك، عن الدنيا بالأخرة. وفي كل هذا كانت النتيجة غير ما تأمله المرأة. وبمقابلة لاحقاً في مستقبل هذا البحث انتهت من بالريمية، والانتكسار، وقيلت على منض زوجاً فاشلاً، وحياً عبيراً، لم يتحقق، وعملاً لا علاقة له بما تحب أو تكره. (ريمية) فقدت كل شيء: الحظوة لدى سيدات المجتمع، والزوج الذي فضل عليها أخرى (ريسة) والسعادة التي ظلتها في الثروة، والماس، والأزياء الجديدة. واضطرت إلى العمل وهو سلاحها الوحيد بعد أن اكتشفت ما هي عليه من عزلة (حردانة) أو (مطلق) وكذلك كوثر التي بدأت ترتاب في صبح المعلمة والشبيخة وشرعت تسمع ما يقوله لها خالد الذي اقترعها بعد أي بان هي الحياة مشعماً لما هو أكثر من الاستسلام لحرائق الجسد التي أضلها فيها الشاب في الباص، وأن الحياة أكثر تلوناً ولا بد أن يكون فيها ما يبعث الطغخة السوداء الوهمية التي تجعلها فيبهية في نظر المرأة. والتافت أيضاً أن الرواية لا تقف تشير إلى التحيز ضد الأثني، لكنها تشير لذلك دون تعصب، فهي لا تحمل الآخر (الرجل) مسؤولية

## المراجع

١. مبرور حوا، ص ١٠٠، دار نون للنشر والتوزيع.
٢. مبرور حوا، ص ٢٠٠، ص ٦.
٣. مبرور حوا، ص ٩.
٤. المبرور حوا، ص ١٠.
٥. د. عبد الحليم، ص ١٠٠، إن ترجمة المرأة ورجوع.
٦. مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٥ ص ١٥٦.
٧. واظفر ما كتبه من الرواية في مجلة عدنان، ع ١٣٧، تشرين الثاني ٢٠٠٦، ص ٥١.
٨. مبرور حوا، ص ١١.
٩. المبرور حوا، ص ٥٦.
١٠. المبرور حوا، ص ٧٠.
١١. المبرور حوا، ص ٧٣.
١٢. المبرور حوا، ص ٩٩.
١٣. المبرور حوا، ص ١٠٠.
١٤. المبرور حوا، ص ١٠٢.
١٥. المبرور حوا، ص ١٠٥.
١٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
١٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
١٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
١٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٢٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٢١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٢٢. د. عبد الحليم، ص ١٠٠، إن ترجمة المرأة ورجوع.
٢٣. واظفر ما كتبه من الرواية في مجلة عدنان، ع ١٣٧، تشرين الثاني ٢٠٠٦، ص ٥١.
٢٤. مبرور حوا، ص ١١٣.
٢٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٢٦. المبرور حوا، ص ١١٣.



٢٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٢٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٢٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٢. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٣. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٤. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٣٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٢. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٣. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٤. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٤٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٢. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٣. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٤. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٥٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٢. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٣. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٤. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٦٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٢. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٣. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٤. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٧٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٢. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٣. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٤. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٨٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٠. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩١. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٢. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٣. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٤. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٥. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٦. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٧. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٨. المبرور حوا، ص ١١٣.
٩٩. المبرور حوا، ص ١١٣.
١٠٠. المبرور حوا، ص ١١٣.

## النقد.. وأفضل التفضيل

ليلى الأطرسي \*

اضطر المفكر الدكتور جابر عصفور إلى توضيح واعتذار غير مباشر عن إشكالية آثارها باستعماله أفضل التفضيل حين كتب أن أفضل الشعراء العرب المعاصرين ثلاثة: أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف، فثار الكبار من الشعراء لهذا التصنيف الجائر.

وبعيداً عما كتبه د. جابر عصفور أو احتج عليه الشعراء يبرز السؤال: هل يجوز للنقد المفاضلة باستعمال الأحسن والأول والأفضل والأوحد؟ وما المعايير والمقاييس المسوغة لحكم قاطع كهذا؟ هل قرأ كل ما يكتبه الشعراء وألم بإنشائهم الذي قد يتجاوز في بعضه - فنياً وشاعرية - بعض إنتاج الكبار، ولكن تحول ظروفهم وعلاقتهم وانتشارهم دون الوصول إلى سدة النقد.

صنفت نافذة كاتبات مجبتهن في كتاب يؤرخ للرواية العربية النسائية "سيدات المهنة" فأجازت للحكم النقدي ما يفعله كتاب ومحرورو أخبار النجوم والصفحات الفنية، حين يصفون فنانة ما بملكة المسرح أو سيدة الشاشة وممثلاً بالزيميم ومغنياً بالقيصر. وربما كان المقياس للألقاب الفنية شيكاً للتذكار وارتفاع الأجر، وفي بعض الأحيان نتيجة العلاقة الشخصية بين الفنان والمحررين.. ولكن ما الشروط النقدية لتفضيل من نوع "أفضل الشعراء"؟ يعرف د. جابر عصفور بحكم مكانته النقدية والمراكز الأدبية والأكاديمية التي شغلها وعلاقاته بالأدباء العرب كثر ليس للمجلس الأعلى للثقافة أن الشعراء قاوموا اقتراحاً بمبايعة أمير للشعراء امتداداً لأحمد شوقي، فما جاز في القرن الماضي مرفوض الآن، كان الشعراء قلة، وكان يمكن الاتفاق على الألقاب فيما بينهم.

وتجنبت أسواق الجاهلية حيث بدايات النقد الأدبي العربي أفضل التفضيل أحكاماً نقدية. فرغم أنه لكل قبيلة شاعر أو أشان يثود عنها وينطق بإسمائها شعراً، إلا أن القبائل ظلت محدودة ومعروفة، ويلتقي شعراؤها للمناقشة، وظل النقد يساير خلق القصيدة في التجمعات والأسواق الأدبية، فيعدل صاحبها فيها تبعاً للنقد عن مواطن الإجادة أو الضعف، كما كان النقاد أنفسهم من كبار الشعراء، كالخنساء والنايفة الذبياني الذي أقام له قبة في السوق. وتعددت الأسواق الجاهلية، عكاظ وذي المجاز والمجنة وغيرها، وظلت مواسم الحج سوقاً للشعر والخطابة والتنافس بين الشعراء فيوصف الشاعر المبدع بالفحل ويأنه أشعر من فلان. وكانت المفاضلة تتم بين الفصائل لا على الإطلاق، ولهذا اختاروا العلاقات وكتبوها بماء الذهب على جدران الكعبة سبحة أو عشرة لا يهم، ولكنها أمهات الشعر في حكمهم العام..

وحين بدأ النقد المنهجي في العصر العباسي بظهور كتاب محمد بن سلام الجمحي "طبقات شعول الشعراء" لم يقسمهم بالمفاضلة بين مواهبهم، بل بالزمان - قيل الإسلام أو بحد - وبترتيب أماكن إقامتهم. ولا نجد في تاريخنا العربي مروراً بآبن قتيبة والأمدي وعبد القادر الجرجاني أن أحداً منهم وصف أدبياً أو شاعراً بأنه أشعر العرب، بل إن الشعراء أنفسهم نهجوا طرائق شتى للتعبير عن إعجابهم بشعر الآخرين. ويروي التاريخ الأدبي كيف مر الفرزدق يوماً برجل يقرأ معلقة ليبيد بن ربيعة فخر ساجداً، فاستهجن الرجل ما فعله فقال الفرزدق إنها سجدة الإعجاب لا العبادة.

ولا نجد في الأحكام النقدية لكبار الشعراء بعضهم تجاه بعض تفضيل واحد على الآخر بالمطلق، فحين سألوا العمري عن تقييمه لثلاثة من أبرز الشعراء العرب قبله قال: المتنبي وأبي تمام حكيمان، وأما الشاعر فالبحتري. إن الإشكالية التي أثارها حكم د. جابر عصفور لا تلغي قيمة الشعراء الحديثين في مصر والعالم العربي، ولكنها حكم مزاجي متسرع أكثر من كونها حكماً نقدياً موضوعياً.

وفي ما حدث درس للنقاد العرب المزيد من الموضوعية، والبعد عن الانتقائية، والحرص على مجمل الإنتاج قبل المفاضلة وإصدار الأحكام، وعدم اللجوء إلى اختيار عمل ما كنموذجاً لدراستهم وإثبات نظرياتهم لكتشف أنهم لم يقرأوا غيره.

وفي الكتاب يطرح التساؤل: كيف استطاعت اللغة الفرنسية أن تفرض نفسها عبر القرون، على المستوى الوطني، وعلى المستوى العالمي على السواء، حتى صارت اللغة التي يتحدث بها نحو خمسين بلداً في العالم؟ ما هي الرهانات للدفاع عن الفرنسية، وكيف يمكن لمحركة الدفاع لصالح الفرنكوفونية في العالم أن ترتبط بمعركة التنوع اللغوي في العالم؟

"الفرنسية قصة كفاح" كان موضوع ندوة ثرية بثتها عبر عشر حلقات قناة فرنسا الخامسة، تقدم هنا خلاصة لما تناوله فيها كلود حجيغ من أفكار عن تاريخ ورهانات هذه اللغة التي تسعى لأن تفرض نفسها على خارطة العالم الثقافية.

● كتابك "الفرنسية، قصة كفاح" يبين على نحو مثير الصلة بين البناء السياسي لفرنسا، وبين الحركة القائمة لصالح اللغة الفرنسية. هل للندوة التي لعبته السلطة السياسية في فرنسا من أجل فرض اللغة الفرنسية كلفة وطنية تظير في بلدان أخرى؟

- فرض السلطة للغة أو دعمها كشكل من أشكال رموز سلطتها أمر شمولي، غير أن تسييس اللغة في فرنسا تحديداً جاء مبكراً جداً، على صورة بناء وحدتها السياسية والإقليمية، بينما لم تأت هذه الصورة في حالة ألمانيا وإيطاليا إلا في القرن الماضي فقط.

إن الحدث المؤسس للفرنسية كلفة مكتوبة هي تعاهدات ستراسبورغ لعام ٨٧٢ التي أبرم فيها أحفاد شارلمان عن فرنسا، ولويس الجرمانى عن ألمانيا، تحالفاً ضد أخيهام لوثير Lothaire الذي كان على رأس ما أصبح يسمى بإيطاليا فيما بعد. تاريخ هذه التعاهدات كتب باللاتينية، باستثناء الجزء الذي يقسم فيها المملكان بالتزامهما ووفائهما للغة "الشعبية" لملكة الآخر. وهذا يسجل استعمال اللغة العامية نهايةً وحدة إمبراطورية شارلمان، ويشكل

## حول كتابه "الفرنسية، قصة كفاح"

كلود حجيغ: "الفرنسيون مؤمنون على هذه اللغة وليسوا مالمكين لها فقط"

ترجمة وإعداد: مدلين نهري

رأى كلود حجيغ في الأول كانون الثاني في مدينة قرطاج عام ١٩٦٦ وهو علم لغوي فرنسي من أصل تونسي. يحمل دبلوماً في اللغة

العربية، ويتقن الصينية والعبرية والروسية، إلى جانب الفرنسية والإنجليزية. كلود حجيغ، الأستاذ المرموق بكلية دي فرانس، عالم باللسان، أصدر مؤخراً كتاباً تحت عنوان "الفرنسية، قصة كفاح" يتناول فيه قصة اللغة الفرنسية ومصيرها، من خلال رؤية سياسية وثقافية فرنسية.



كلود

# CLAUDE HAGÈGE

## COMBAT POUR LE FRANÇAIS

AU NOM DE LA DIVERSITÉ  
DES LANGUES ET DES CULTURES



شهادة مهلاذ اللغة الفرنسية.

أما المرحلة السياسية الثانية المهمة في تاريخ اللغة الفرنسية فهي عصر فرانساو الأول الذي شهد نمو المركزية الملكية وانتشار الفضاة الإقليمى للملك. فموجب مرسوم فيلكرس كوتيري Villers-Cotterets لعام 1534 قرر الملك أن تكتب مختلف العقود القانونية للمملكة بـ "اللغة الفرنسية الأم وحدها" وهو ما كان يعني بطبيعة الحال ألا تكتب هذه النصوص باللاتينية ولا باللهجات المحلية. وهكذا أصبحت اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية للدولة.

● تقول إن "الاستعارة اللفظية تمثل جزءاً من الحياة العادية للغة". ما هي حدود هذا الانفتاح على الأجنبي التي تصبح فيها اللغة مهتدة بفقد هويتها إن هي تجاوزتها؟

- هناك لغات أجنبية أدمجت كلمات من أصل فرنسي في تكوينها، ابتداءً من اللغة الإنجليزية نفسها في الفترة التي غزا فيها النورمانيون إنجلترا في القرن الحادي عشر. إن عدد الكلمات التي نقلها الفرنكو - نورمانيون إلى بريطانيا في عام 1066 أكبر بكثير من عدد الكلمات التي تستميرها فرنسا اليوم من الأنجلو سكسونية. إذن على صعيد العديد من القرون لا تزال علاقة التبادل في صالحنا.

● ما هي طبيعة التأثير الأنجلو سكسوني على اللغة الفرنسية في الوقت الحالي؟

- من حيث درجة الاستعارة من لغة إلى أخرى فإن الفرنسية غير مهتدة بأي حال من الأحوال، فضمن معجم يضم 60,000 كلمة فإن عدد الكلمات الأنجلو سكسونية فيه لا يزيد عن نحو 1500 كلمة، وهو ما يمثل 2 ونصفاً بالمائة من الألفاظ. وإذا بدت لنا الكلمات الأميركية أكثر عدداً فمرد ذلك أن استعمال هذه الكلمات بات أكثر شيوعاً.

● وهذه الكلمات تنطبق على حقائق

بهرت، هي التي سرعان ما انتشرت هنا بدلا من كلمة كومبيوتر (computer)، وإذا كانت كلمة logiciel (برنامج) هي التي هيمنت على كلمة software، وكلمة عتاد على كلمة hardware فذلك لأن الحقائق التي تنتجها هذه الألفاظ كانت حقائق فرنسية إلى حد كبير. ومن الحالات الأخرى المهمة أشياء أميركية من أصل أميركي استغلنا أن نجد لتسمياتها بدائل فرنسية موقفة، والأمثلة على ذلك كثيرة.

● من يقف وراء هذه الابتكارات الأصبغة؟

- إننا نأتي تارة من لجان الإستحقاقات اللغوية التي تشنها الوزارات، وتارة أخرى فهي إبداعات فردية - كتاب، صحافيون، مهنيون، الخ - تصادق عليها السلطات العامة. ناهيك عن أن اللغة الفرنسية لا تنفقر إلى الطاقات الإستمائية والتجديدية الضرورية للتكيف والتألف مع العالم المعاصر.

● تترك شيز الإستماعات الأقل ضرراً للألفاظ، وذات التأثير الأكثر خطراً - ولينداً على طريقة التفكير - من خلال التركيب التعبيري (كالنحو، الخ). أين وصل هذا الخطر؟

- النواة الصلبة للغة التي يمثلها التركيب اللغوي والصوتي لم يصعبها أي خطر مطلقاً، فيما يخص التركيب اللغوي تحديداً فإن الصيغ التعبيرية الإنجليزية والأميركية الأصل صيغ تارة خارج الحالات التي يكون فيها موقع الصفة (الذمت) قبل الاسم، كما هو الحال في عبارة "modern hotel" أو "rapid pressing". لكن ظني أن هذا لا تأثير له على طريقة التفكير. أما فيما يتصل بالصوتيات (الفونتيك) فهي مثقلة كتيمة. وحسبنا أن نسمع حتى نقتنع بهذه الحقيقة، بل وأرى الأمر مضحكا حين أسمع الفرنسيين وهم ينطقون بالكلمات الإنجليزية، إذ ينطقونها بلكنة فرنسية تجعل الأنجلو فونيين أنفسهم لا يفهمونها!

● حول هذه النقطة بالذات جاء قانون توبون Toubon الذي ساهمت فيه، وسنحت أيضاً حدود استعمال

حديثه كثيراً ما تكون مستورة. لكن هل الفرنسية قادرة على أن تطرح كلمات جديدة لإعادة تسمية هذه الحقائق؟

- بالمعنى. لقد حققت الفرنسية ذلك في بعض الحالات، لا سيما وأن هذه الحقائق كانت تنطبق على ابتكارات واختراعات فرنسية. ففي مجال المعلوماتيات على سبيل المثال فإذا كانت كلمة ordinateur (الحاسوب) التي اقترحها عالم اللاتينية جاك

النواة الصلبة  
لغة التي  
يمثلها التركيب  
اللغوي والصوتي  
لم يصعبها أي  
خطر مطلقاً





## اللغات الأجنبية في الحياة اليومية...

- تصور الناس أن هذا القانون (وهو يقع في قلب الفصل العاشر من كتابي) يحظر استخدام الفاظ إنجليزية. وهذا غير صحيح. إن القانون لا يرفض الكلمات الأجنبية التي دخلت اللغة الفرنسية. القانون إذن يسمي إلى إعطاء الأفضلية للكلمات والمصطلحات الفرنسية إن وجدت، والبحث عنها وإيجازها إن هي كانت غير متوفرة، في كل اتصال ذي طابع عام أو اجتماعي، في مجالات التعليم والخدمات العامة، والعمل (المعقود، التوظيف، السخ...). والإعلانات (الماركات...) والمبادلات، حتى يتسنى لكل فرنسي أن يطلع على الأشياء بلغته.

● ثمة مجال تهيم فيه الإنجليزية بشكل خاص، وهو حفل البحث العلمي، كيف يمكن في هذا المجال تحديداً تنوع اللغات؟

- بالفعل، تميل اللغة الإنجليزية في الوقت الحالي لأن تصبح اللغة التفاضلية المستعملة من قبل رجال العلم في أحاديثهم المكتوبة والشفاهية على السواء، ولا سيما في مؤتمراتهم. بيد أننا نلاحظ أن عدداً كبيراً من الباحثين من ذوي الكفاءات العالية الذين ينشرون أبحاثهم بالإنجليزية ليسوا أنجلوسكسونيين. ولذلك فهم يشكون من هذا الوضع الذي يرووه وضعا لاديمقراطياً. ومن هنا نترك أن التنوع في اللغات المستعملة في المؤتمرات صار أمية غالبة متكررة. ناهيك عن أن رجال العلم باتوا يدركون أن اللغة الفريدة تغلق قفراً عاماً في التبادل العلمي والثقافي. هناك الكثير من المتحدثين بالأسبانية (الأسبانوفون)، مثلاً، الذين باتوا يشترطون تقديم العروض في المؤتمرات وغيرها بالأسبانية والإنجليزية في آن. وفي بعض البلدان الفرنكوفونية مثل الكيبك صارت هذه الإزدواجية اللغوية

من الواجبات القانونية.

● أي حصيلة تقدمها لنا عن قانون توبون Toubon؟

- هذا القانون تم التصويت عليه عام ١٩٩٤ ويبدو من السابق لأوانه الحكم عليه. لكن يمكننا القول، على عكس قانون "باس لوريول" Bas-Loriot لعام ١٩٧٥ الذي يُعتبر صيغة أكثر صرامة من قانون توبون قد أعطى عدداً معتبراً من محاضر المخالفات، لأنه قائم على

جهاز كامل من العقوبات المالية. وهذا دليل على أن القانون قد بدأ يدخل في تقاليد الناس.

● الحركة من أجل الدفاع عن اللغة الفرنسية يُنظر إليها أحياناً كمعركة خلفية متهمه بالحنين إلى إرادة الهيمنة. لكن نراك على العكس تقدر أن هذه الحركة لا تنفصل عن الحركة من أجل التعدد اللغوي، لماذا ترى؟

- خير دليل لدي على أن الأمر ليس له أية صلة بأي مشروع قائم على الهيمنة أو الاستعمار الجديد، أن الفرنكوفونية هذه المنظمة من الدول التي تشترك في اقتسام الفرنسية، والتي تضم نحو خمسين بلداً - مؤسسة من إنتاج أجني، أسسها رؤساء دول مرموقون، أمثال الكاتب والرئيس السينغالي السابق ليوبولد سنفور، والرئيس التونسي الحبيب بورقيبة، والأمير سيهانوك أمير كمبوديا، وجماني ديوري رئيس النيجر، ورئيس لبنان المسيحي شارل الحلو، الذين حققوا ميلاد الفرنكوفونية في الستينيات. لقد راوا في هذه المؤسسة وسيلة للدفاع عن قوارقهم واختلافاتهم، وفرصة لتنمية

تميل اللغة الإنجليزية في الوقت الحالي لأن تصبح اللغة التفاضلية المستعملة من قبل العلماء



علاقاتهم المشتركة.

ومع ذلك فمعظم هؤلاء حاربوا فرنسا الإستعمارية، وبالأسلحة نفسها التي أخذوها من المدارس الفرنسية، أي لفتها وثقافتها. لكن لجدر أن صارت فرنسا لا تملك الوسائل لبناء إمبراطورية، مما جعلها تفاوض إستقلال هذه البلدان، ظلت نخبتها ليس فقط شغوفة بفرنسا وثقافتها، بل وصارت أيضاً طالبة للغة الفرنسية ومدافعة عنها. وأدرك الفرنسيون تدريجياً أنهم مؤتمنون على هذه اللغة ولهموا مالكين لها فقط. واليوم أيضاً ما زالت البلدان الفرنكوفونية هي رأس الحربة في هذه الحركة لصالح الفرنسية.

أما عن قضية كون أن المعركة من أجل الفرنسية قضية تخدم التمدد اللغوي أقول إنه إذا كان الدليل على ذلك دليلاً قاطعاً بالفعل من خلال المؤسسة الفرنكوفونية، وهو أن اللغة

## اللغة الفرنسية مؤهلة أكثر من غيرها لخوض معركة الأفضلية هي التخاطب

قادرة على أن تقدم خياراً آخر عن الأنجلو سكسونية، تكون الفرنكوفونية من هنا قد قدمت شهادتها بالنهاية عن اللغات الأخرى. وهذه اللغات لا يمكن إلا أن تستعيد من مطالب الفرنسية لصالح التعددية اللغوية.

● اللغة الفرنسية تبدو أيضاً مؤهلة أكثر من غيرها لخوض هذه المعركة لأنها تتمتع بتقليد نومي كلفة عالية وهو ما يعتبر نوعاً من الحفظ التاريخي...

– إذا كانت فرنسا اليوم قادرة على إقناع الآخرين بوضع لفتها في خدمة العالم كلغة للإيلاف، فذاك لأنها واحدة من أنسر البلدان، إلى جانب الأسبانية والبرتغالية، التي عرفت لغاتها هزات من الإشعاع الدولي.

● نراك في مجال البناء الأوروبي تدافع وتناصر ترقية تعدد اللغات التي يويهاها ٧٨٪ من الفرنسيين. هي كتابك "الطفل ثنائي اللغة" نراك تحث على التعليم المبكر للغة أوروبية ثانية في المدارس، ما هي مزايا مثل هذا الإجراء؟

– أولاً، تعلم اللغات مدرسة رائدة لبناء العلاقة بالآخرين، والتفتح عليهم. ويتيح هذا التعليم للطفل أيضاً التعرف أكثر على لغة الآخر واستيعابها. إن تعليم لغة أوروبية منذ الحضانة أو المدرسة الابتدائية

– بغض النظر عن اللغة الإنجليزية التي يجعل وضعها شبه الرسمي كلفة عالية، البعض يمزقون عن تعلم لغات أخرى- بهدف إلى ترقية معرفة ثلاث لغات وثقافة المواجهة البائسة ما بين الإنجليزية واللغات الوطنية. هذه الفكرة، على المدى البعيد، لا يمكن تصورها إلا على الصعيد الأوروبي، وهي تقتضي بالطبع، التشاور والتعاون ما بين وزارات التربية المعنية من أجل العمل على تبادل مكثف للمدرسين. لكن العملية تحتاج إلى وقت طويل، لأنها تطرح مشاكل عملية عديدة.

وأنا في الحقيقة، وكما يرى معظم المثقفين، غير راض عما تحقق لحد الآن، لأننا مع الأسف لم نبدأ البداية، أي بالثقافة، من أجل بناء أوروبا التي تتمتع بتجانس تاريخي بعميق، وفي هذا الصدد فإن الموقف الذي تبنته أوروبا والذي تدعمه فرنسا لصالح الإشتاء اللغوي خلال مفاوضات الجات الأخيرة، موقوف ذو دلالة إذ يشير إلى الأهمية الخاصة التي يوليها الأوروبيون للثقافة، هذه الثقافة التي لا يريدونها مجرد سلة تاهة.

● مجلة لابليل فرانس Label France مقروءة من قبل الفرنكوفونيين، وأيضا من قبل الفرنكوفونيين في العالم أجمع، من أجل تعلم اللغة الفرنسية ولا سيما في شبكة الترابطات الفرنسية. أي ذرائع تتنوع بها أولاً لتحث الناس على تعلم الفرنسية اليوم؟

– لن أذكر حتى الذرائع الكلاسيكية، التي تعتبر ذرائع نخبية (الوصول إلى أدب كبير وإلى إنتاج هني غزير) والتي تظل ذرائع قوية، لكن أذكر فقط إمكانية أن يذهب الفرنكوفوني إلى خمسين بلداً في العالم تتمتع بثقافة واقتصادي وسياسي كبير، وكذلك إمكانية الجيء إلى فرنسا للمشاركة في حياة رابع قوة اقتصادية في العالم.

● أنت تعتقد إذن أنه ما زال للفرنسية مستقبل زاهر أمامها؟

– لو لم أكن أوأم بهذه الحقيقة لما كتبت كل هذا الكم من المؤلفات.

\* مخرج وكاتب جزائري مقيم في الابر  
Meryad2003@yahoo.fr

Claude Hagège



La Française,  
histoire d'un  
combat

5

Le Livre de Poche

Éditions du Livre de Poche

## كيف يحكي الخيال الخيال

د. زهور كسرام

**إدراك** كانت مجموعة من الطروحات النقدية العربية التي سعت إلى إدراك زمن تشكل الجنس الروائي في الثقافة العربية، قد راهنت - في غالب الأحيان - على التفسير التاريخي الذي بمقتضاه أرجعت سياق نشأة الرواية العربية إلى سياق التكون الروائي الغربي في علاقته بالطبقة البورجوازية. والمسألة إن كانت مشروعة في إطار التعبير من خلال جنس أدبي ارتبط في نشأة منطقته الفني والفلسفي بتطورات الحضارة التاريخية والفلسفية البورجوازية في أوروبا، فإن التجربة على مستوى ممارسة مرجعيات التشكل النصي الروائي العربي، تبقى - إلى حد ما - مرتبطة من جانب بخطية التراث السردى العربي،

ومن جانب آخر تبقى ذات علاقة بحالة الوصي التي كان عليها المبدع العربي وهو ينتج شكلا سرديا مختلفا عن المقامة. بمعنى أنه كان ينتج الشكل الروائي في معارضة مع الشكل العربي المألوف. فعملية الإنتاج تتم في علاقة مع النماذج التي يستوعبها المتخيل. ولهذا، جاء النموذج الروائي العربي في شكله النصي مرتبطا بالنشأ السردى التراثي، خاصة في اعتماد مبدأ الحكيم من الخيال كما نجد في ألف ليلة وليلة. وبالمعنى إلى مجموعة من النصوص الروائية الأولى العربية نلامس هذا البعد الذي يؤسس للسرد الروائي، غير أن الرواية العربية عرفت عنصرا مهما في حالتها التأسيسية، وذلك لكونها شهدت تحجرا من هذا المنشأ بالانخراط المرن في سياق التحويلات الاجتماعية التي كانت البلدان العربية قد بدأت تشهدهما وهي تحاول أن تدخل زمن المدينة وذلك من داخل الفعل الروائي. ولعل ما يشجع مثل هذا التخريج، هو ما نشاهده في واقع الرواية العربية الآن من تعمق في مستوى التجريب الذي يشخص حالتها السباقية في علاقتها بتخييلها العربي، وأيضا في علاقتها بأسئلتها الخاصة والتي تعبر عن مستويات التحول التي يعرفها واقع البلدان العربية. عندما ننظر إلى مختلف الروايات

العربية التي تصدر خاصة منذ القرن العشرين إلى يومنا هذا، سنلاحظ أنها روايات تؤصل لتجربة الرواية العربية انطلاقا من المتخيل العربي، وأيضا من واقع الإبداعية العربية التي بدأت تتميز بالتحرر من المؤسسات والسلط المفاهيمية. ولهذا وجدت في جنس الرواية أكبر مساحة للتعبير عن الحالة العربية ثم الحالة الروائية العربية. لهذا، يمكن التفكير في الرواية العربية من خلال البعد الإنتاجي النصي الذي يكشف عن لحظة الوعي الروائي العربي في علاقته بنصوص الذاكرة. ولعل بعض النصوص الصادرة مؤخرا تعبر عن هذه الإنتاجية التي تتحقق داخل النص من خلال الصوغ الفسيخاتى لنصوص ولفات وأصوات وأساليب وأفكار قادمة من الذاكرة التراثية لكنها تعيش حالة التكون المتجدد في علاقة مع الأسئلة الاجتماعية الراهنة. من بين النصوص الروائية التي صدرت مؤخرا في المشهد المغربي وعبرت عن كون الرواية في حالة إنتاجية عبر مجموعة من النصوص واللفات والحوارات رواية الكاتب المغربي "سميد علوش" والتي تحمل ثلاثة عناوين: "تاسلو ابن الشمس ملون القارات" (٢٠٠٧) مع إشارة إلى تجنيصها ضمن تعيين أجنبي جديد رواية الرواية وإعلان الحكاية قبل

\* أكاديمية وثائقي وروائي من المغرب  
gourram-z@yahoo.fr

ما هو دور المثقف؟

قبل الإجابة من هذا السؤال، من المفترض أن نسأل ما الذي يملكه المثقف وما الذي يمكن أن يعطيه للآخرين؟

والجواب واضح، فالمثقف لا يملك غير عقله وقلبه وما يدور فيهما من أفكار ومشاعر ووجهات نظر وأحاسيس وآراء وانفعالات.

وعصارة تفكيره، ونبضات مواظفه وما يتجلى عنها هو الذي يعطيه للآخرين، على شكل كتاب فكري، أو رواية، أو قصة، أو قصيدة أو لوحة فنية، أو مسرحية، أو قطعة موسيقية.

ما يقوله المثقف عبر إبداعه هو الذي يؤثر في الآخرين، ويغير قناعاتهم ويحرك مشاعرهم ويؤجج عواطفهم وتفكيرهم وجهة معينة.

وهذا هو الدور الذي يمكن أن يلعبه المثقف على اختلاف تخصصات المثقفين وتنوعها، لكن هذا الدور يحتاج إلى أدوات لممارسته وتلقيه وإيساله للآخرين، وهذه الأدوات -للأسف- ليست ملك المثقف، بل تملكها أطراف أخرى؛ قد لا تكون على علاقة بالمثقف ولا بالثقافة.

ما يقوله المثقف عبر الكتاب يحتاج إلى دار للنشر تعمل على توزيعه على أوسع نطاق، ويحتاج إلى ترويج ومراجعة من قبل الصحف ووسائل الإعلام المختلفة لتنبية الناس له وحلهم على قراءته.

وما يقوله المثقف عبر كلمات الأغنية يحتاج إلى ملحن ومطرب، وشركة إنتاج فني تتبنى الأغنية وكلماتها ومطربها ومحلها، ولتنتجها وتوزعها على الإذاعات والفضاليات وتطرحها في الأسواق على شكل أشرطة وأقراص مدمجة. وما يقوله عبر النراسة أو المقالة يحتاج إلى مجلة أو صحيفة تنشره، وما يقوله عبر المسرحية يحتاج إلى فرقة لتقديمه، ومسرح تعرضه، وكذلك ما يقوله عبر اللوحة، أو المنحوتة أو الموسيقى...

في الخمسينيات والستينيات لعب المثقفون بشكل عام أدواراً هائلة، بغض النظر عما قالوه، وصاغوا حقول الملايين ووجدانهم عبر الكتب والأغاني والأفلام والمسرحيات والمجلات. أجيال بأكملها تمت برمجة أفكارها ومشاعرها وأذواقها عبر الكتب والمجلات والإذاعات والسينما.

لقد لعب محمد حسنين هيكل دوراً هائلاً ولكن عبر الأهرام، وعبر إذاعة صوت العرب، ولعب عبد الرحمن الأبنودي، وصلاح جاهين، وعبد الوهاب محمد، وأمّون الشناوي، وإسماعيل الحبروك أدواراً مؤثرة في صياغة المشاعر وتأجيحها وصيغها في قوالب معينة عبر كلمات أغانيهم، ولكن ذلك لم يكن ليتم لوأ حنجرة أم كلثوم، وصوت عبد الحليم حافظ، ونجاة الصغيرة، وفايزة أحمد، وشركات الفن، والأسطوانات والإذاعات. ولعب يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ولجيب محفوظ، وأمين يوسف غراب، وعبد الحليم عبد الله، أدوارهم أيضاً، ولكن عبر دور النشر، ومن بعدها شركات الإنتاج السينمائي، وإبداعات يوسف شاهين، وهنري بركات، وحسن الإمام، وصلاح أبو سيف، وغيرهم من المخرجين، وأداء محمود المنيجي، ورشدي أباطة، وشكري سرحان، وعبد الوارث صبر، ولكي رستم وبالي الممثلين في تلك الحقبة.

يضاف إلى هذه الأدوات التي كانت متاحة للمثقف أداة أخرى مهمة في تلك المرحلة، هي الأحزاب التي لعبت دورها في صياغة القناعات الفكرية والسياسية لجماعياتها، وروجت بين أعضائها أفكاراً وأدباً وفناً يتواءم مع توجهاتها.

كل تلك الأدوات كانت ضرورية ومهمة ولا غنى عنها كي يتمكن المثقف من لعب دوره في المجتمع، والمساهمة في قضاياها السياسية والاجتماعية والفكرية، ويكون تلك الأدوات ما كان لأي مثقف أن يلعب أي دور. وفي وقتنا هذا لم يختلف دور المثقف عن دوره في أي زمان ومكان لكن الأدوات اللازمة لعب هذا الدور هي مصدرا هذا أكثر صعوبة، وأكثر تعقيداً، وأكثر كلفة.

فكما اختفت بعض الأدوات كالأحزاب المؤثرة، ظهرت أدوات جديدة كالفناليات، وهيكات الانترنت بمواقعها المتعددة، وشركات الإنتاج الكبرى، والإذاعات المحلية.

وإضافة هذه الأدوات وتكاثرها الباهظة أصبحت الكلمة الأولى فيها للمنطق التجاري وحسابات الربح والخسارة وأليات التسويق والترويج والجندب، وأصبحت حاجتها للمثقف (كاتب) كان أم لا.

محكومة بذلك المثقف.

من هنا أصبح دور المثقف في القالب الأسبق -بمهوراً بزيارات الآخرين، ومهوراً بحسابات لا علاقة لها بالثقافة ولا بالفكر ولا بالأدب ولا بالفن.

لا ملازمة على المثقف هو لا يملك سوى عقله وما يدور فيه، وقلبه وما يهوى فيه.

التسجيل في صور توحى بأشياء قد لا يحددها الشاعر أحيانا، تقتحم عليه عترة لحظات صفاته النفسي والإبداعي، حيث تتداخل الفكرة مع الحالة مع الصورة، فتأتي القصيدة بالرغم منه تخدم فكرة أو غرضا بحسب تجربة المثقفي، أما في هذا الديوان فاعتقادنا أن الشاعر لم يعمل الحالة الشعرية وهنا كانها لتتضج وتزل في ثوب إبداعي مفرغ، تحتل داخله الأفكار مواقع في شكل صور تمثيرية تمتزج فيها البيرة بالوقائع بالخيال، إيعاء وليس وصفا أو سردا.

يتضمن "طلع الغريب"، وهو ديوانه الثالث، أربعين نصا شعريا توزعت مع القنعة والإهداء على ١٧٠ صفحة من الحجم المتوسط، أصدرها على نفقته، وقدمها الأستاذ المنجي الشملي، وكما جاء في تقديم هذا الأخير، هذا الديوان ثالث ثلاثة، فهو مسبق بديوانين اثنين، الأول عنوانه "النخل إذ يشوق" صدر في طبعته الأولى سنة ١٩٨٨ والشاعر قد بلغ الثلاثين من العمر أو تجاوزها قليلا، وصدر في طبعته الثانية سنة ٢٠٠٢، والثاني بعنوان "عذاق الأربمين" صدر في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٢. علما بأن الشاعر تجاوز الخمسين من العمر، وبذلك تكون الحصيلة متوسطة عموما.

الشاعر بين مرحلتين

محير أمر الشاعر محمد الطاهر الحضري، فقد بدأ مسيرته الشعرية بمجموعة تتوقر على نسيب كبير من التحديث، ملتنا عن تفتق موهبة إبداعية ربما تكون انمراجة في عالم الإبداع الشعري، لكنها لم تترك لنا فرصة كافية للتخليق كثيرا، لكننا ندعونا إلى مزيد التشبث بالأرض المعيش، وبالتالي فما تتاوله القصيدة لا يصح أن يكون غير الذي يعيشه الشاعر ومُن حوله، يقول في مطلع مجموعته الأولى "النخل إذ يشوق" (قصيدة بعنوان: إليك) مخاطبا قارئ شعره:

كبيدي، على طبق  
وقد أربضعت فرحي وأوجاعي  
وأترية، حجارة.  
تلقاه مرًا؟ ربما؟ هذا دمي  
وقدنا يجيء البرء من تلك  
الحرارة.  
في كل حرف - حين لتقاني-  
على مهل أضملك، مكلما ترجو،  
وعبر عناقنا  
تلد المواقف حرة

تخري مواهب البشاره.  
ثم استأنف مسيرته شعر يعيل أغلبه إلى الواقعية التمثيرية، وينصب على الأغراض الحياتية بأسلوب مباشر أحيانا

## "طلع الغريب" بحثا عن زخه ضوء وإهمة

أمميدة الهول

القصيدة هي ديوان "طلع الغريب" للشاعر التونسي محمد الطاهر الحضري، من فكرة مسبقة تتنزل في لغة ذات ثراء وأبعاد تمثيرية بلغة، وإيقاع عروضي سليم، وتنضج حاملة دلالات بعضها جد واضحة، برغم جهود التخفي التي يعيها السياق العلاني بين الشاعر

ومن يتوجه إليهم بخطابه الذي صهده أوار الأحاسيس. تتضلع في ذاته الحالات وتقرز ما يجعل شفاف روحه لتتقلب على نار الواقع، وما أن تمر حتى تصبح كل مكونات جهاز الإحساس عنده ملتبهة تصهر العبارات المتراكمة والمتزاحمة.



لقد كان الشعر، ولا يزال جانب كبير فيه تسجيلا لوقائع، وتبينا لأحداث قد لا تمحي من الذاكرة بسهولة، وبعضه كان تكديدا لحالات شديدة الدرامية. ويتأني

برغم برود محيطها القائل، فتتوقف ماكنة تدوير الروح لتتزل الكلمات ضمن صياغتها التي أماننا. لعله يستمد لغة شعره من مدونة الشعر الكلاسيكي محتما بها مما تردى فيه كثير من الشعر الحديث، من تخل عن اللغة والعروض والإيقاع وإبتدال الصورة الفنية وأسفانة بكل مقومات القصيدة، باعتباره الشعر ديوان الحرب، وبالتالي يمثل إحدى مركزات الشخصية العربية عموما، تلك التي لا يمكن التفاوضي عن أي انتهاك لها.

لأنما يسجل فيه ردود فعله تجاه ما يعترضه في حياته من تناقضات، ضد جده الديوانان الثاني والثالث متعمين بالزنان العتاب والرفض والتصدي أحياناً لممارسات كان لا يعتقد في وجودها ربما، وإذا هي، تخاصمه، وتسد عليه منافذ الهواء، ومعه من الذين هم أقرب الناس إليه، أو الذين أسدى لهم من الجعيل ما أثقل كاهله، وكان الرد عقوقاً وتكراراً جميل. ولعل ذلك من أهم الأسباب التي جعلت شعره ينفع هذا المنحى الواقعي. ليس في ذلك ما يعيب قطعاً، لكنه بذلك يراوح أفق انتظار قارئ ديوانه الأول ويتجه به إلى حيث لم يكن يتصور. يقول في قصيدته من ديوانه الثاني "عذاق الأرميين":

برغم الذي كان متي، ومنهم  
برغم الذي قيل عني، ومنهم  
أنا ما هنا والقفا يا بلادي  
وبي ضئف ما كان من عشق أرضي  
ومن صون مرضي  
وجب كل الحمايل العرايا  
وما زال يلبث في راحتي الربيع  
وانذره في الثاني...

في قصائد الحصري، ثمة انسيابية يعتقد كل من يقرأها أنها في متناولها، لكن التجربة تبقى حكماً يؤيد أو ينفي ذلك، إذ ليس ما بدأ سبلاً هو كذلك. قد يظن في نال البعض أن الشاعر يبالغ أحياناً في التصعيد الدرامي للحالات، لكن السياق يشي بأكثر مما في النص، ويحيل على بركين لو تتدلى لاحترق الورق وما يحوطه.

يتخلل عامل اللغة، في أغلب قصائده، سواء لعرض أو وصف أو تصعيد درامية بعض المظاهر أو السلوكيات، ويخرج من الموقف في حالة تمام مع المناخ الشعري ومن خلاله النظام البلاغي، منسجماً مع ما أضى إليه السياق اللغوي، الأمر الذي يؤكد أن الشاعر مشهود بقوة إلى قصيدة الغرض، وإذا تجاوزها قصيدة الفكرة هي البديل عنها. يأتي ذلك وسط تحكم في اللغة والموضوع وشراء في الأفكار وسلاسة في التعبير مرونة في اختيار الميزات الدالة وإنسيابية ملحوظة.

ففي قصيدة "لأنّ عرب" يحاول الشاعر رصد كل العناصر المتعلقة بالهوية، وخاصة أسباب الضعف التي أهمها الخذلان. وقد أجاد الإحاطة بالفرش إلى حد ما، لكن في حدود الفكر والموضوعية، وفي غياب الشعر أو يكاد. وهنا يتأكد أن جانباً من شعره هو شعر لغة لا مجال فيه لاستقراء عميقة إلا بالقدر الذي يواهبه هو - كاحد الأعباء التي تلقى على كاهله وهي عديدة - ويتخذ عليه الإصداغ به لسبب أو لآخر.

يعتمد الشاعر إذن على سرد الوقائع وتكثيف الأفكار وتعميق البشور بالحالات عبر تصويرها، خاصة غير الظاهرة منها

أو حتى التي ليس معنيا إدراكها، وهذا أسلوب اتبته الشعراء من قبل، مما يجعل تكرار بعضها ممكناً بل لا يسلم منها أحد. وقد قال علي بن أبي طالب: "كولاً أن الكلام يعاد لتدب"، ويحيى تكرار أساليب التعبير عن الحالات والمواقف وغيرها مرتبطاً بمستوى توظيفه وكيفية جعله منسجماً مع السياق الخاص بالقصيدة، حتى وكأنه خاص بها وحدها.

#### ديوان شعر أم ركن؟

المتأمل في أطوار هذا الديوان يخاله ركعاً تتوالى فيه الأحداث والمشكلات وتتأزم الحالات حتى تبلغ الذروة، ولكن الانفراج قليل، فهو يتوزع إلى ستة مشاهد يسمى من خلالها إلى اختزال الحالات المتقاربة في فضاء يجعل السياق العام مستوى لكل ما يخرج في قصائد ذلك المشهد. وهو بذلك يبدئنا إلى الشعر الواقعي وإلى القصيدة التبريرية للمتضمنة صوافف وتحليلات وشواهد ومقارنات وما إلى ذلك. وهو يتوسل بالتاريخ ثارة وبالحاضر حيناً آخر، منتقياً منهما أسماء وأحداثاً يستخلصها على مضمون التي يعمل على استدرارنا للتورط معه في تبنيها، برغم ما يخصه منها وحده، وفيها يلي مشاهد الديوان وهي:

المشهد الأول: "في البدء" وبه قصيدة واحدة بعنوان "إليها" (ص: ١١)، إذ يملن من خلال القصيدة التي يبدو أنه يخطبها، ما يكابه من المعاناة والكر والفر، حال تشككها أو مخاضها، أي قبل أن تنزل على الورق. يقول:

أظل تحسرون يوماً، لمخسرين يوماً،  
ثمين يوماً، الضد ذاكرتي وطقوسي  
اللم أشتات سمي  
أختلها، ثم أرفضها، ثم... أهرب منها  
أخاف البياض الرهيب  
وأخشي اقتضاحي وعربي  
وتقوده المماناة إلى فجاج الحيرة، كيف  
يتسنى له التمتع في أشطارها أو أبياتها،  
بعد أن يكابد من أجل أن لا يظهر منها  
شبر الذي لا يجلب له المتعجب. ويختمها  
هكذا:

وحين اختمري،  
وما عاد ثمة من سالك أو خلاص  
أقبح إلى نتمائي الخماص  
.....

تماماً كما الخالق التمثالي. المشهد الثاني: "لشدات أوجاعها والتصيد"، ويضم هذا المشهد القصائد التالية "قاف ولأم، غربة ١ متدرجا إلى غربة ٦، بيتان، من يوميات سدا، أو هكذا؟" ومثل شاهدته في ابن الفارض إذ يقول: "ولولا زفيرتي أغرقتني أنعمي - ولولا دعوي أغرقتني زفراتي (ص: 15)

يبو هذا المشهد مشحوناً حد الانفجار، حيث يستعرض في الشاعر جانباً من علاقاته الاجتماعية، فيأتي خطابها كأنما

يبرد وجوده بين الآخرين، بلجا فيه إلى المباشرة والتوضيح والتعليل بهدف دفع ظلم الآخرين. تماماً مثل اللهم بوجوده، وعليه أن يدفع عن نفسه في قضية لا يعرف عنها شيئاً، كما في "الحاكمية" لغزناً كافكا، مما يقول في قصيدته "قاف ولأ":

من أين يبتدئ الكلام؟

والحمل أثقل يا كرام  
هنا حبيب ثلاثة  
قلب وحبيب والقرام

فقلبه موزع بين نوات الحسن من جهة وفعل الخيرات وعون الفقير ونصرة المظلوم من أخرى، أما الحبيب: والحبيب ما في الحبيب غير الحبيب، يفغره السلام

جيتي جيتي الناس أصغيتها، ولا شكر  
يرام  
والانترام سر قصيدته كما يقول، وفيه تبرز

علته التي تلتزمه في حله وترحاله، عجباً له، حل لبعض الناس ما عني  
حرام  
يستهمون وأبنتي،

واقعي، ولو فولي الجماع  
في حين يمارس سواء أشكال الذنابة  
ويجلس الأقمعة ولا يتورع في إتياء أي من  
التكررات حتى التي تعتبر خيانة لدى بعض

المتبينين خطاهم. من ذلك:  
ولقد أبوا لئلا  
كل الذي يابى الضمام  
وهذا مبرور ومهم  
رمز الرجولة، وللعظام

وإذا وصوني في الأواخر شائنا قاف ولأم  
يومي سياق القصيدة بأن مجالاً للتناقض  
واسع، بلجا فيه كل من المتناقضين إلى ما  
يوصله إلى الهدف. لكن حين يركز مجال  
التناقض يقتضي التبل والبرودة والتضحية  
يمارس الآخرون عكسها تماماً مع ذلك  
فهم الفاتزون. لذلك ينهي قصيدته كما  
يلي:

ما كنت بأفشاء لكن

قد تكسرت السهام  
وهي قصائده القصيرة بعنوان غربة ١  
إلى غربة ٩، بلوح ضجيج الأصاقي من  
خلال محاولاته كتمانها، ولا تظهر حتى  
الشكوى من خلال الكلمات:

أنا غربي تقاسمني فريش النوم،  
والإفطار والأصباح،  
تجوز فوق مكتبي  
وغيم الأمري في عينيه وفي إدراكه،  
العربية العديدة والألنا

فرعان أم أصلا أم صنوان أم ضندان  
أم نفس الضنن؟  
أم انني جمع فيزكه الزمن؟  
ولعل في "غربة ٢" بعض ما كان سبياً

في هذه المعاناة،  
وحدي، وما في الدار غير الدار  
بل جبر وأبواب، وسقف من دوان



ثم على ما فيك من فوج

(ص: ١٤٣)

وشي هذا المشهد يلوذ بأسماء الله الحمى راجها مسامعته على تجاوز معنه، فهو التقدير الذي لا يخيب رجاء من قصده.

المشهد السادس: قد نلتني، ولم يدع إليه أي كان، ليجيز الدخول إليه، باعتباره مؤجلا وعليه أن يبقى في انتظار الذي يأتي، وبه قصيدة واحدة بعنوان "وبعد" يفتتحها هذا:

لكل الذين افادوا

من الضريات التي أوجعتني.

لكل الذين أقاموا دواهم فوق جرحي

ليختمها بشكرهم على ما تعلمه من

الصبر والمكابدة في تحمل ذلك، حتى فوي

عوده وأصبح بإمكانه احتمال ما لا يحتمل

في نظريهم:

شكرا لهم، ألف شكر

بهم صرت أقوى وامضى وأحسن حالا

وصبري على التضييق أصبح لو يتركوك

يعب الحبيبات

ينزرو الجبال

وبعد... يحسن بنا هنا أن نذكر بأن

المباشرة في الشعر تفقده الكثير من

قوته وتحد من الفصيح عميقا في رؤى

الشاعر. كما أن تحويل الشعر إلى مدونة

تسجل فيها مختلف أحواله الحياتية في

ثوب كحائي يحاول الشاعر من خلاله

توريث القارئ في تبني سياقات قد

يكون بعضها شديد الخصوصية ليس من

وظائف الشعر في شيء، فما يهم المثقبي

هو الصورة الشعرية بالأساس، وهذه قد

تكون في أخص خصوصيات الشاعر الذي

يجيد دفع المثقبي إلى تبنيها خارج المنطق

والمقول في الحالات المباشرة، فللشعر

منطقه ومقوله اللذين يصانان في حل

إبداعية قد يظهران فيها متناقضين.

هالعادة الشعرية تخلق خارج أي فضاء

يمكن وضعه داخل حدود مترف بها من

الجمع.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الشاعر

محمد الطاهر الحصري يمتلك من أدوات

الإبداع الشعري الكثير، يدمعه في ذلك

إمكاناته القوية وتجربته الحياتية

ورصده الكبير من الاطلاع على تجارب

ورؤى تضمنتها مدونتا الفكر والأدب

عربيا وصالحا، لذلك فإن إشارتنا إلى

إحصاء الحالة الشعرية الوقت الكافي

لمناقشتها ناضجة مائة بالدق الحسي،

هكلي تقتل من برائن المباشرة حتى وهي

توضع لخرى يستدعي ذلك، فالشعر

في بعض متاهاته، سفر في سرائير

المجهول والأفاق المظلمة، بحثا عن رقة

ضوء يتوهمها الشاعر، ولا يثر عليها

أي بمساندة "المثالي" الفاعل حسب تعبير

هانز روبرت يواوس في كتابه: "تحو جالية

لثلاثي.

في البناء، ليكون أكثر دلالة وتأكيدا على إسهامه في رفاهة الإنسانية وتمتعها بحق العيش وممارسة الديمقراطية، فهل هناك من حقد أكثر من إلغاء دولة وإقناء شعب بسبب كذبة لا يصدقها حتى الكاذب نفسه؟ أين القانون الدولي؟ وأين منظمة الأمم المتحدة ومنظمات حقوق الإنسان؟ وأين اتفاقيات الدفاع المشترك بين العرب وبين المسلمين الخ...؟ ثم ذلك استنادا إلى قانون الغاب وحده. ولما كان ذلك كذلك، يسلم الشاعر بالأمر الواقع، ولا يمينا بكل ما حفظت الذاكرة عن الشهامة ونجدة المظلوم والشرف العربي الخ... ليسأل ضمير العراق:

وكان الذي كان  
امن هلق كي يقول لنا  
كيف يهزم جيش بحجم التحدي  
وفي ساعتي؟  
وكيف؟ وكيف؟ وكيف؟ وكيف؟

وكيف تصافر بغداد، تشرق منا دماء

القصيدة؟

وتدخلنا قاعة الدرس، كي نتنهج

حروف الرجعية:

- عين الفجيعة

- راء الخدمة

- باء التفارق

المشهد الرابع: "للقلب حالاته والقوافي"

وضمته القصائد "روحان لي"، "حسنا،

"سمن القليلة"، "كلام"، "حرام"، "جريت

فليك برأيتي"، "لك، والرياح لواقع،

"اعتذار"، وهل أحق من قيس بن الملوخ

ليقوم على بوابته وهو ينشد:

لقد صف هذا القلب أن ليس بارحا

له شجن ما يستطيع قريب

فلا النفس تخلفها الأعادي فتشتفي

ولا النفس عما لا تنال، تطيب (ص: ١٠١)

ولم تسلم حالات القلب أيضا من نهش

الأسئلة المحيرة، ويرفض الشاعر الاكتفاء

بالكلام قيمة خالدة في حياتنا العربية

تجاه القضايا الصبرية المشتركة، وخاصة

منها حالة الهوان والخنوع والتواكل، داعيا

الجميع إلى المرور نحو الفعل:

سلمنا الكلام

هتند ابن رشد ونحن نعلق أحلامنا

كل أماننا، كل حياتنا والتحدي،

على مشجب من فصيح الكلام.

كفانا كلاما، ومدي يدي، وهذا جناحي..

المشهد الخامس: وللروح تجلياتها وفيه

المقتبوعات القصيرة التالية "يا كريم، يا

عفو"، "يا عطوف"، "يا غني"، "يا عظيم،

"يا رحمان"، "يا عليا"، وقصيدة "سلام

التي قرأها على قبر المصطفى (صلم)

عند حجه، وأوكل بوابه هذا المشهد إلى

ابن الفارض أيضا حيث يفتتحه ب:

أهلا بنا لم تكن أهلا لوجهه

قول الميثر بعد اليأس بالفرج

لك البشارة، فاخلع ما عليك فقد دُكرت

هذا السياق يفضي - ليعينا وتصميرها - إلى وضع ربما يكون جزءا من واقع يعيشه الشاعر، وحده وكاتب تحولنا مع غيرهما إلى مجموعة من الغرب التي تعرضنا إلى بعضها.

يبقى أن نشير إلى قصيدته "أوهكذا... ٦" باعتبارها تلخص جانباً مهماً من مآلاته مع الطموح والحياتيات والخذلان وخوف السقوط.

المشهد الثالث: كلوطن والهوية، ويضم القصائد التالية: حب في صيغة الجمع، "توزر" وهي مسقط رأسه، "هولاكو"، كتابة أولى لدرس العراق، "السوق الجديد"، "رؤا"، والأخيرتان يلدتان عمل فيهما ضمن مهامه، ويدعو أبنا الطهيب المثقبي ليتبنا موقعه في مقدمته بيتين يقول فيهما:

إذا من جميع الناس أطيب منزلا وأسر

راجلة وأريح متجرا

زحل على أن الكواكب قومه

لو كان منك لكان أطيب معشرا (ص: ٤٧)

يندرج الشاعر في هذا المشهد من قصيدته "حب في صيغة الجمع" من

تأسيس الوطن كإقدس قيمة يتوج بها

هامة عشار، إلى موطن ولادته مدينة

"كوز"، ليصل إلى حالة الطغيان والجبروت

التي يقدمها في رمز "هولاكو" ومنها إلى

العراق في قصيدة "كتابة أولى لدرس

العراق"، يقول في قصيدة "هولاكو":

يقول الناس هولاكو

فلا عدل ولا مثل

ولا شعب ولا دول

ولا دم وما ولدت

ولا نفس وما كسبت

ولا لا شيء إلاه

لكنه يحاول التعمق في وعي هولاكو

وأهدافه البعيدة والقريبة، مستكشفا

موقنا كمبر ومسلمين فيه، فإذا الجمع

"لأشبه"، ويحملنا تشعبات ما يأتي

الجبروت، فالتشرذم والخوف وإعاقه

الطموح وعيادة الذنات والمكابرة كلها جزء

من الأسباب التي جعلتنا "لحميا" لئلا لم

نكن في وهمه "كذبة" أصلا:

يقول الناس هولاكو

ومن نحن؟ ما الإسلام؟ ما العرب؟

أحقا كلهم لعب؟

أحقا كلهم كذب؟

أما يكفي؟ أما تكفيهم الخطب؟

أما يكفي؟ أما تمبوا؟

وينتهي إلى أننا نحن صنعنا هولاكو

وأنتا نحن هولاكو ليسال:

فهل يكتي الذي حاكوا؟

ومن ضمن تدرجه المنطقي ينتقل إلى

قصيدة كتابة أولى من درس العراق، فمن

منطق الجبروت وأسباب وجوده وقوته،

ينتقل إلى فهم أصله، فيكون العراق هو

التطبيق الفعلي المثالي لرغبة الجبروت



# كاريكاتير

بريڻٽو محمد عفت - مصر



غزا حياة الإنسان، وبين ثنايا هذا الاستقصاء تحضر الرموز والإشارات وهي، في اعتقادنا، حالات تشيئية تتألف وفق أسلوب شعري أقرب إلى التفصيل.

رصد الشاعر خصائص، لأنه يهدف إلى تكوين رؤية عن الذات وعن الحياة وعن الثقافة، وهذه الرؤية تمتد على تركيب فني واقعي يُعنى بالمرجى الشبه الطولي للوقائع من خلال التفكير في الحياة بوعي تسجيلي. وخاصية التدقيق في ذكر التفاصيل، هي خاصية سرديّة غير أن الشاعر أدخلها في إهاب الرؤية الشعرية التي تنقيد بنظام شعري يقوم على التقطيع التركيبى والتفصيل الدلالي، وهما كفيلا أن يطلعانا على طبيعة الرؤية الشعرية للتمتزة بمعطيات التاريخ والمقيدة بالحياة اليومية.

لقد وجدنا في "لمبة لا تمل"، أن هذين المكونين أساسيان في إنتاج محمد الحارثي الذي يحيل على الحياة اليومية بأسلوب شعري، ولكن إلى جانب هذا الحرص على احتواء الحياة الواقعية نجد تعقيدا كبيرا بالأعلام التي بصمت التاريخ الأدبي والسياسي والفكري والفني للإنسانية، والديوان في مجموعه يذكرنا بالكتابة النصصية التي تتنازع إلى حد قريب مع الشعر في كونها يتأسسان على مفهوم اللحظة؛ هذه الأخيرة تصور اليومي في إطار غير متحلل من التاريخ الشخصي أو العام، وبفلس تكثيفي يعيد رسم الحياة وتصويرها تصويرا إيعائيا تكثر فيه الإشارات الرمزية المتصلة بقيم معينة.

#### ١- البعد التسميلي

تأتي القيمة التي يكتسبها الديوان من نزوعه إلى إيجاد رابطة بين الحياة اليومية واللغة المسخرة لذلك؛ إذ أن طريقة تصوير الحياة اليومية لا تتوقف على الجانب التركيبى، بل تعكس مقدار انخراط الشاعر في حياته. نجد أن العناصر والأشياء التي أثارها الشاعر غنية بالدلالات، يقول الشاعر:

أصحو أشرب القهوة

ولا أرى الصباح

من النافذة

أصير الحقيقة في طريقي إلى  
المستشفى

لأرى دمي فلجا ما حلا في  
الأنايب

## الواقع المعولم شعريا

عمر العسري

يتعامل الشعر مع اللغة بمفهومها الكلي؛ أي بوصفها جمعا مختلفا لمتطهرات الوجودية للمواد في زمان ومكان معينين، وقد تجاوز الشعر الحديث، وأقصد هنا بعض التجارب الرائدة، الدلالة المباشرة للكلام التي تخضع للنظامين التحوي والمعجمي، وإنما ارتبط بما يدل عليه ذلك الترابط بين المعطى الخارجى والوعي الذاتى والنظرة

الكلية للأشياء. فقد غدا الشعر يتعامل مع الأشياء والعناصر كما يتعامل مع اللغة، ويتعامل مع اللغة كما يتعامل مع باقي الموجودات الداخلة في إيقته والمشاركة مع باقي الكائنات، وأصبحت اللغة سلطة لها قدرات سحرية على التغيير واستقصاء الحياة، بل مكنها الشاعر من الحركة والإيهام داخل تجربة عالم الإنسان.

تتصدر

## لمبة لا تمل

محمد الحارثي

في هذا السياق يتجه ديوان "لمبة لا تمل" (١) صوب كتابة تسجيلية تعنى بوصف الحياة اليومية، وخصوصا ما يتصل بالطبائع وعالم الصورة الذي



يمضون به إلى عين المجر (ص ١١)

نلاحظ أن الفعل الواقعي المصرح به هنا لم يمد محصوراً على شخص معين، إلا تجلت روح المشاركة باعتماد الأسلوب التقريري، فالشاعر يسرد حكاية يومه بدءاً من لحظة "الصبح" إلى فعل الخروج "عبر"، غير أن هذا النظام يتخلل بسبب المسافة: "الستشفى" و"دمي".

والواقع أن هذا الإيهام المأساوي يشغل حيزاً مهماً في البنيان، وهو أساساً صور نمطية لكثير من الناس. وكثيراً ما وجدنا مثل هذا التصوير المسهب للحياة اليومية مع ما يتخلل ذلك من رموز وإشارات. يقول الشاعر:

تجلس في مكتبة البيت وحيداً

تجلس لتأمل الربيع القاطط

في زهرة تعكس لضرارتها عينا

قطك الأسود، قطك اللامع في

الصحن الفارغ زهور الصن.

أنت اليايس كشجرة المانفو المطلة

من النافذة ببقايا الحياة... (ص ١٧)

يسمى الشاعر، في هذا المقطع، الشر برموز دالة كالقط، الأسود والزهر الذابل، وهو بذلك يسند سهمه للحياة مبشرة، ولكنه لا يذهب أبعد من ذلك الموقف بشمية المعطيات. قد أراد الشاعر أن يقدم قضية اليومي عن طريق الإخبار والتقرير، ومهما يكن ذلك فإن الأمر محكوم بالوعي الذاتي والرؤية التي تجاوزت الأنا، وسمت إلى دمج الحياتي بالشمري، والمحسوس بالمجرد؛ وذلك بالتقاط اليومي وتحويله فنياً حتى يوضع موضوع تساؤل: لا ندري إلا مستصير الأمور. يقول الشاعر:

لا الفتاة ولا الأحلام

لا المستقبل الماضي كخنجرك المعلق

على الحائط في انتظار الأعياد...

ولا عربة الماضي التي خانها الحصان

قبل الوصول (ص ٨٠)

تقوم قراءة الحارثي لليومي، في هذا المقطع، على تركيب خاص يمول على النفي بالمقابلة؛ وذلك بتحريك دفتي الجملة الشعرية (نفي ثم تشبيه ونفي ثم وصل) إذ يقيس المستقبل الماضي بالفتور الذي تقادم في الحائط، ولا يستعمل إلا لمما في الحياة، وطبيعي جداً عندما نقرأ مثل هذا التركيب نحص بعض الاسترسال أو الاستطراد، ولكن مرد ذلك أن الشاعر استلحاق أن يتطور ولم يبق سجين الواقعية الساذجة، وإنما

## انطلق الشاعر

### في سياق رؤيته

### الكلية من الذاكرة

### الجماعية لتصوير

### حالة اجتماعية

### هي حالة الفقد

تجاوزها ليدعو إلى واقعية قائمة على الرؤية الكلية.

انطلق الشاعر، في سياق رؤيته الكلية، من الذاكرة الجماعية لتصوير حالة اجتماعية، هي حالة "الفقد" ومن خلالها نسج وضعية إنسانية باعتبار الأولى شاهدة على الثانية، وأيضاً ليطلقنا على هذا اليومي بشعر أقرب إلى السرد مصوراً الأشياء ليس لذاتها وإنما لكونها تشغل حيزاً داخل المنظومة الحيانية. يقول الشاعر:

تحدث (بعد أن ألقى عصما)، قال:

تحدث

عن القهوة المرة في كف ابتسامه

الراعي

تخدير ينبوع الهواء في الكهف

(ص ٩١)

نسجل هنا موقفين: الأول عمد فيه الشاعر تسجيل أبسط مظاهر الواقعية الحادية والأكثر تجسداً في المجتمع. والثاني الدقة في وصف الملامح ووضع الأشياء الموصوفة موضع تساؤل والفتور، ونسوق هذا المقطع من قصيدة "لا غربة في الأمر حتى هنا"، للتدليل أكثر. يقول الشاعر:

يعبروون

ولا غربة في الأمر حتى هنا، لا

غريبة..

لكن سالحا بين الجموع مر أمامي

وعلى ظهره

بالعربة الفصحى هذه العيارة؛

(يعملون في الوقت الذي

يلعب فيه الآخرون كرة القدم)

(ص ٧٢)

يتخذ التقاط اليومي أبعاداً أخرى

يتحتم ابتكارها ووضعها موضع تساؤل والفتور، ذلك أن اليومي يأبى عن كل اختزال، وهكذا نجد الحارثي، عندما أراد أن يشكل تاريخاً للحياة اليومية العامة قلت من بين أصابعه ذلك التاريخ والجماعية، المحلين، وتقصد هذا "الحياة في عمان"، ومرد ذلك سلطة العولة وسيطرة الصورة المدلولة كونها، والمعجم للوظف يقر على ذلك، فكلمات من قبيل "مايكروسوفت" و"هولارويد" وغيرهما من العلامات التجارية الحيانية التي غرزت العالم وشغلت حيزاً من وجود الإنسان.

يمر الشاعر جيداً قيمة الأشياء المستعمدة التي تؤثر على الأفراد والجماعات أكثر من تأثير الأفكار عليهم، لأنها بكل ببساطة تلبي حاجاتهم: مثلاً المايكروسوفت التي غزت العالم تطالع كل إنسان، بل غدت ديانة تجارية وعلامة مفروضة علينا لأنها تيسر الحياة، هذا وقد فرضت علينا باسم التقدم والعدالة والاتصال... إلخ. بيد أن رؤية الشاعر تجاوزت الحدود التقنعية لهذا المنتج ورات في هذه العلامة أو غيرها قضية أنطولوجية، فالألة رغم دقتها في تقييم الأشياء والأشخاص إلا أنها قد تخطئ الحسية، وهذا مرده أن الإنسان قد ازدادت لفته بها وبات هو محط شك وريب. لقد تم النظر إلى الإنسان بما تمنحه الآلة من معطيات عنه، وغالباً ما كان المعطي غير صائب، لأنه بكل ببساطة لا يحس ولا يفهم.

يتمتع الحارثي بروح تكتنه الأشياء في عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه، ولمل هذا التنوير الطائر استقبه أزمة انقطاع معرفتي وثقافتي عن الماضي وانقطاع متضارع في اتجاه الآتي.

لقد عبر الحارثي عن رؤيته تجاه العالم، ورأى في مجتمعه أنه وصل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط الصدام الحضاري، والبحث عن الحرية، والتفتق المدني، والغزو التجاري، وأيضا بروز قاعدة بشرية استهلاكية. يقول الشاعر:

المتكان والمكنة

المكان والمكين

الغريقة

وحيل الإنتقا

العين والشقة

القبيلة واللعاب

اللوحة والصورة الفوتوغرافية

## مارلين مونرو والحيوكتدا (ص ١٣٣)

يستجيب النص استجابية واعية لليومي المتصغير لنا في كل وسائل الاتصال، لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة لاحتواء هذا التناقض في البحث عن لغة شعرية مستقبلية تستدعي اليومي وتحتويه، وهذا ما استجيب له الحارثي عندما صوب وعيه ضد اللغة لنجد أنفسنا أمام تجربة لغوية تحتضن الإنسان المولم الذي يمتشي وطبيعة الحياة المهيمنة.

استندى الشاعر بعض أسماء المشروبات الكحولية، مثلا "بلاك ليبل" "كورنا"، وهما مشروبان لقيا استهلاكهما خاصا لدى فئة من الناس تمايزا عن العصر بالإقبال على الوجبات السريعة "الكوندولت"، ونظارات "بولارويد" ولعبة "المونوبول"، وشركات الطيران الكبرى كـ "الوفلهايزا" وطيران الخليج، وبطاقات سحب الأموال "الغيزا" والماستركارد" والتأثر بأفلام هوليوود كـ "بلاك ووليت"، ولم ينس حتى مكيف "توشيبا"، مسمى الشاعر الأشياء والشركات التي أصبحت مقرونة بتحركات وبيجات الإنسان المعاصر، وهي أشياء فرضت عليه بل حتى إنسان هذا العصر أصبح يطالب بالعلامة التجارية فلنا منه أن الجودة كائنة في هذه وليست تلك.

تخفت الأشياء المستعمدة من حيث طبيعتها، فتجدها أولا أجساما، وثالثا أن تخلو من هبة، وثالثا ذات رسالة، وربما لها خصوصية شكلية معينة. وبالقائه مع هذه الأشياء/العلامات يتحقق التواصل "المني على التوضيح وتضخيف الإشباع وتأويل الناصر التشبيهي حتى تتبدى قيمة الشيء، ورسالته التي سيضطلع بها الإنسان حالما يتحقق الاتصال عبر الحواس" (٢). وغدا الشيء في الحياة العامة وسيطاً بين الإنسان والمؤسسة بل مؤشراً على التقدم الصناعي والتكنولوجي للمجتمع، وأصبح الإنسان لا فكاه له عن استنفاد الأشياء لأنها "تضمر بيتي مدرج في بيئة معينة" (٣).

وفي هذا السياق يحاول الحارثي أن ينصت لنهض الحياة الكونية، ومن بين ما التقط تلك الأشياء التي ترددت وبرزت باعتبارها عناصر حيائية اتخذت عدة صور وتسميات، وذلك حسب وظيفتها داخل الحياة. ويبدت العلامات التجارية للأشياء: مشروب، عطر، وجبة، هاتف، لباس، فيلم.... التي تظهر مثل وسيط اجتماعي يقوم بأدوار ووظائف معينة، إنه "يجب للفرد تطوير أدراجه وتعميضا شبه كلي للحرمان" (٤).

يقابل إذن، الخطاب في "كعبة لا تمل"

خطاب الواقع، لأن الشاعر على وعي تام بما يتق حوله، فقام بعملية مسح للأشياء والعناصر المشتركة بين الناس، بغض النظر عن التباين والتبايد. وغايته بالطبع إطلاعا على معارف وحقائق تم عرضها كتخييل قابل للتأويل، إذ أن هذا الحيقاق التواصلية والمعرفي الذي اضطلع به الديوان قد أنبنى على مفهوم اليقين، وعلى كون العالم مصنوعاً من أشياء وكلمات نداولها في حياتنا اليومية باستمرار وتعمش شيئا ما.

إن الخطاب الشعري في "كعبة لا تمل" هو خطاب الواقع باعتبار الشاعر على وعي تام بما يتق حوله، فقام بعملية مسح غايته إطلاعا على معارف وحقائق تم عرضها كتخييل قابل للتأويل، إذ أن هذا الحيقاق التواصلية قد أنبنى على مفهوم اليقين، فالشاعر قرن الحوادث بالحقيقة الكامنة وراء المفردات الدالة على اليقين كأفعال الرؤى وأسماء الماركات والعلامات التجارية، وهي وسائل إثبات مستمدة من النسق التسجيلي الذي يشغل وفق أسلوب تقريرتي يتأسس على اليقين:

١- اليقين: ما نقله الشاعر موجود في الحياة، مثلا علامة ببر ابل لايل التجارية هي جد مشيرة، إذ تمثل رجلا أنيقا يرتدي بذلة ليلية وعليه معطف أسود وفي يده عصا أنيقة وحركة جسده تتماهى مع طبيعة النشاط والحيوية التي يمنحها مفقول المشروب.

٢- التعميم (المولة): الحياة التي أثارها الشاعر لم تمد حكرا على البلدان التي فكرت فيها وأنشئت، وإنما أصبحت حياة مشتركة بين جميع الشعوب، إذ يكفي الإنسان الإرادة المادية والمعنوية حتى ينخرط في سلسلة حياة مازومة بالأسماء والأشياء والمراكات والمعدات التي تؤشر على التقدم والتطور ومسيرة العصر.

هكذا، صور الحارثي الحياة العالمية

اليومية تصويرا تسجيليا يستقصي ويتتبع بدقة واقفا جديدا، وهو تصوير ينصب أساسا على المجتمع المتطور مما يجعل النص تاريخيا شريفا ومجمعا واقفيا، فيه ذكرت أسماء الأصنام والمراكات وكل ما يتصل بالحياة اليومية. كل هذا ليضمننا في التساق العام الذي بدأت الحياة الإنسانية تتفقد في ظل العولة، ومن شأن الكتابة الشعرية أن تخترل هذا الفيض أو تساعدنا على استخلاص آليات العيش الجديد المكسوة برداء الخيبة (الزخم)، والسفرية (تأخر المواصلات)، والاستهلاك (كافيار).

انطلاقا من هذا البعد التسجيلي يمكن قراءة نص الحارثي كونه صورة حاملة لعلامات ذات دلالات بصيرية، ومختلفة لأثر في حياة الفرد والجماعة، ولعل هذا التداخل بين النص والصورة منات من الحقيقة المشتركة بينهما، فإذا كانت الصورة توضح خطايا أو تحكي حكايات (٥)، فإن النص يصكي حياة صورة ترسم في الذهن حالما يقرأ النص.

إن المهمة التي تحملها نص الحارثي هو ترجمة الحياة ترجمة خطية ملهية بالصورة والأشكال، وقد لا تؤمن لا بتعدد الأسماء وتلوع الألوان الدالة على المؤسسات، وغدا النص كالصورة الفوتوغرافية لا هو بحقيقة ولا بواقع مزيف، وإنما ترجمة لكل شعور (٦)، إذ يمكن نقل كل صورة اليومي تراقفنا نقول إننا جل فضاء الديوان، بل وقابل رؤيتنا لما نراه حقا في الواقع رغم اختلاف البيئة والزمان.

يتحقق الارتباط أثناء قراءة النص مع العناصر اللغوية التي تتمثل عناصر الصورة: بحيث تمكس دلالتين: الأولى حقيقية، والثانية توهيمية، لأنها ببساطة تقدم لنا بعض مقاطع النص الشعري بصورة مننوعة سواء باسمها أو بمعقولها، أو بتفكيكها، تقدم الملتقي أنظمة من التفكير تشغل وفق منطقات متعددة وجد متخصصة.

يتحقق مبدأ التساوي ambivalence على مستوى الموصوف (الصورة)، والأداة (اللغة)، وكان النص قد ترجم مغزاه خصوصية هذا العصر الذي غلبت الصورة واستبدت بغطاياته، علما أن هذه الهيمية امتدت إلى مجالات أخرى كان اكتشافها خال سوء على جهود الواقفين، تذكر الصورة الفوتوغرافية، والسينما، والفن الرقمي. لكن مرد هذا الاستدلال أن الإنسان أصبح لا يتقبل إلا التواصل المبهمة التي تمكس صورة معينة ذات دلالات حتى وإن كانت مبهم، إلا أن فعل الرؤية متحقق. وقد هضر نيكولا جوني ذلك كون الصورة هي كتابة الأميين (٧).

## صور الحارثي الحياة العالمية اليومية تصويرا تسجيليا يستقصي ويتتبع بدقة واقعا جديدا

وبهذا الحس البهائي جاءت لغة الديوان  
بصرية قوامها الصور والشاهد المتعاقبة  
والماركات المتوعدة.

## ٢ - التصريف السأخر

تقصد بالتصريف السأخر تلك  
التركيبات الأسلوبية التي يتم إستلهاها  
رغم الشباب الوظيفي؛ وذلك لقلب  
وتكيسر استعمال اللغة، وتوحيدها ببنيات  
وتركييب تبعت على الدهشة والسفيرة.  
كما يتطوي هذا الأسلوب في الكتابة على  
الحذف والربط، وهما تقنيتان تعملان  
على تحريف الكلام عن مقصده، لتتحو  
السفيرة بنية إمتاعية لا غير، على أن  
الفرابة واضحة وصور التقابل متحصلة  
كما في قول الشاعر:

في الحقيقة بحثت كثيرا

عن سيف الدولة، لا أمتدحه

بل ليسد فواتيري (ص ٤٧).

ينبذ الشاعر، في هذا المقطع، البون  
الزماني ليربوي الجملة معنى سائرا  
بتحريف الوظيفة وربط الشرق الماضي  
بالشرق المترب الحديث، إذ قرن سيف  
الدولة الغابر بفعل تسديد الفواتير وكان  
الشاعر يستجد هنا برفاهية سيف  
الدولة وبخ العيش الذي كان يتعم فيه.  
من هنا يتكسى هذا المقطع الشعري بعدا  
سأخرا من خلال إبراز تلك التمايزات  
الأساسية بين المفاهيم الموطنة التي  
تتحدد، أولا على مستوى بنية اللغة،  
وثانيا على مستوى السياق العام.

قام الشاعر بنوع من التركيب البهوي  
للمفاهيم، بإدماج القديم داخل الجديد  
على نحو ما تبدي في قصيدة "عشية  
الشمر". إذ اختار الشاعر جملة "بريد  
إلكتروني من أبي الطيب" كمنوان مواز.  
وبصير المنوان تركيبة مزدوجة، يحقق  
التحريف السأخر حال حدوث حوار  
إنساني بين بريد إلكتروني وأبي الطيب  
المتتبي، وهو حوار سأخر ينم عن تقابل  
الكتاب مع الدلالة التاريخية، بإشراك  
القارئ استنادا إلى صيغ مدسدة سأخرة  
تدعو تقسما للقرأة والتأويل والبحث  
عن الغايات القصوى، على أن التركيبات  
المجمية محكومة بشرط المفارقة اللغوية  
التي تشغل دلالات توليد الأثر السأخر  
من خلال هذا التحريف.

لقد وجدنا في ديوان الحارثي ترميفا  
آخر للاستمارة، خاصة التي تقوم على  
نماذج متعددة وتستعير المفاهيم لخدمة  
اليومي، هذا اليومي الذي تخذى من  
السفيرة بإعتماد تقنية تحريف الكلام  
وتحقيق التراسطات المفارقة، وقد

## في ديوان الحارثي تصريف آخر للاستمارة، خاصة التي تقوم على نماذج متعددة وتستعير المفاهيم لخدمة اليومي

حضر هذا الأسلوب كمؤشر على الأثر  
السأخر وأحيانا يكون خافئا في مثل قول  
الشاعر:

شكيبير في مطار هيثرو (ص ٥٧)

تتجلى الخاصية الدلالية لهذا التحريف  
السأخر في قيامه على التقابل الدلالي  
عبر المفارقة اللغوية والتبايع الزمني.  
ومما لا مراء فيه أن هذا التحريف  
السأخر للغة والدلالة مما لأداة شعرية  
وتقنية أسلوبية صالحة للتعبير عن  
التحجر من الاستلاب وتخفيف الداء  
عن صورة اليومي الذي ما فتئ الشاعر  
يحقق تلك التباينات بين الشرق والغرب،  
معاولا أدابية مشكل التعارض بصنف  
الحواجز والدخول في مفهوم العالمية  
العائشة تحت التعميل والاستهلاك وبين  
حدي الواجب والإلزام.

وربما كانت السفيرة لا تطابق الحياة  
البهومية في شقها الماضي، إلا أنها  
اعتمدت التصوير الكاريكاتوري أحيانا  
كوجدان آخر بديل ومضحك في الآن.  
وأبضا رغبة الشاعر في دمج الماضي في  
الحاضر معززا العلاقة المفارقة بالسفيرة  
المتممة. لكنها تدعونا إلى تغيير الثوابت  
المجندرة في الواقع، والتي تحتاج إلى  
التجديد والبعث وإعادة التأمل.

## ٢ - الاستمارة واليومي

تعد الاستمارة مقوما تخياليا في  
الشعر، وفي ديوان "لعب لا تمل" غنت  
مقوما أساسيا في تصوير اليومي  
والاعتاد وأشكال التواصل بين الناس،  
على كون الشاعر يوجد في وضعية  
خطيب يطالع الناس على مقومات الحياة،  
وهذه الوظيفة المرفية للاستمارة جعلته  
يستمر أكبر قدر من الأسماء والماركات  
والعلامات التجارية المتصلة بالحياة  
اليومية.

تظهر الاستمارة انطلاقا من المنوان  
الذي يجعل اللعبة استمارة كبرى للحياة،  
التي تتأش دونها مال، برتابتها ونمطيتها،  
والعبة أيضا استمارة كبرى للحرب، ذلك  
أن قوانين اللعبة هي نفسها القوانين التي  
تسري على الحرب؛ من حكم وتوقيت  
وتسمر وهزيمة ومعدات وحيل... الخ.

تعمل هذه الاستمارة على تمثيل الأشياء  
الواقعية وتقديدها مجسدة وملموسة،  
وللتدليل على هذا الطرح نسوق قول  
الشاعر:

وأخيرا، يا صاحبي، لم تفعل شيئا  
سوى

رهن أراضيك وصمارتك قبل إعلان

إفلاسك الشهير على رقعة  
"الونبولي" (ص ٢١)

المنوبولي من أشهر لعب العالم،  
ميزتها أنها أقرب إلى حياة التسير  
وتدبير الأموال والممتلكات، إذ يتحمل  
اللاعب توجيه حياته وكان الأمر حقيقة  
وهذا الإستهام للعبة هو أمر متعلق  
بالدهشة، دهشة الإفلاس وعدم توقعه،  
فقد صاحب إحساس المنة بالغالب عمق  
توقع الإفلاس، غير أن الذي تحقق  
استمارة هو المنة وما تحقق واقعا  
هو الإفلاس، هذه إذن هي الاستمارة  
المحققة للمنة المفقودة بالخبيبة، خيبة  
الإفلاس والفشل.

إن الشاعر، وهو ينتزع اللعبة من  
سياقها الطبيعي، يوجه ضربة قاضية  
للحياة اليومية التي أخفت الإفلاس  
والخسارة وراء شعور المنة المؤقت،  
وهذا الأمر أمنت الاستمارة وبلفته بتعبير  
جديد يبعث عن الرضا والانتشاء، فكان  
البديل الفاظا تؤشر على أنواع الخمر  
والبهار: كرونا وبلاك ليبل. تشير هذه  
العلامات إلى مصدر الشعور بالخبيبة  
رغم ما تحققة من ممة قصوى، بل إنها  
تشير أيضا إلى كونها أداة للدخول في  
إهاب الحياة الجديدة.

لقد شدد الشاعر على ضرورة مراعاة  
المشابهة بين الألفاظ الدالة والشعور  
القصي، وهي مراعاة لم يلتفت إليها  
في الاستمارات الشعرية التخيلية، بل  
إن الشاعر يؤكد هذا الدور المعرفي  
بالنسبة إلى التسميات (ماكرونلر-  
مايكروسوفت- ططر بيرز). وقد راعى  
المشابهة حتى نشرع نحن المتقنين بأن  
اللفظ المناسبي يتبعني إلا يكون مجازا  
صدرا بل ينهني أن يحضر بواقعيته، وهذا  
تشديد من الشاعر بأن تكون الاستمارة  
مدرفية حقيقية أو بالأحرى تفعية تثيري  
اللفة بهذا الانتفاع على الواقع.



وأيضا تمتع بـ دلالها مفهوم الحاجة اليومية، ومفهوم الواجب.

استطاعت الاستعارة المتحققة في الديوان أن تقرأ اليوم بمقومات رحية تمتدت حدود الامتناع إلى وسائل إقناعية، وهذه الخصوصية الإبداعية راجعة إلى كون سهرورة اليومي هي سهرورة مركبة تقتضي الاندماج والإسناد بنهاية التقوي والانسجام (٨).

إن استخلاص الاستعارة من الوضع الحياتي مفيد في عملية بناء الفضاء العام الذي تدب فيه الحياة، ويحكم هذه العملية سياق معرشي صرف، لأن التركيب الاستعاري المتحقق في العمل ككل لا يقوم على إعادة الصياغة فقط، بل يعزل كلمات ذات قوة دلالية مستاصلة من الحياة العامة.

#### خلاصة

هكذا يطرح ديوان «لعبه لا تمل» فكرة عملة الشعر: بالكتابة عن حقيقة مهيمنة مفادها أن العالم مصنوع من عناصر وأشياء ووسائل وكلمات، كل هذه الأشياء ننداولها ونعيش تحت سلطتها، وتكرر في داخلنا إلى ما لا نهاية. والمشارك بين هذه العناصر المستدعة في الشعر هو حسها البصري الذي عمل الديوان على تنمية صورة الأشياء من خلال انفعال الشاعر مع مكونات الحياة الكونية وخصائصها الحسية والتجريدية. وقد تم عرض ذلك بطريقة خاصة، وهي تمثيل باذخ للمعنى وللمحسوسات، مما جعلنا نتوقف إزاء النصوص محاولين كشف طريقة تصوير الحياة بتقاطعاتها التشبيئية وأيقوناتها والبشرية. كل ذلك بأسلوب استعاري ساخر يرتد إلى تقديم الحياة تقدما حسيا قريبا من نسق الحياة المرفقية.

باحث من المغرب

## يطرح ديوان «لعبه لا تمل» فكرة عملة الشعر بالكتابة عن حقيقة أن العالم مصنوع من عناصر وأشياء ووسائل وكلمات ننداولها ونعيش تحت سلطتها

كل حياة لعبة وليس العكس، وكل لعبة وحرب حياة، هذه الحياة التي اتسمت بطقوس الاستهلاك وبأنواع المراكات وبنقائش الحياة المتصاعدة تجاه المال والإحباط والخيبة، والانتظار. يقول الشاعر:

والأحلام المثلجة في حبيب الكؤوس...  
فاطس في حكايات لا زائدة في دموعها

إلا عندما قال لي مسافر إلى فيلادلفيا:  
يؤخرون الرحلات، في الغالب  
لنتمسق  
ونشر البيرة  
لنصاف بجرثومة الحنين إلى الأصناف  
ونصل بطاقات فرائس تليكم (ص ٥٩)

يمد الشاعر مقومات الحياة الجديدة المشتركة عند غالبية الجنس البشري، وهي مقومات استعارية، وشواهد حجاجية لأنها بكل بمثابة مركبات حياتية مملدة باليومي، وقابلة للفهم.

قلنا إن الأسماء الدالة على العلامات التجارية قد فقدت شيئا ما من مجازية الاستعارة، لأن هذه الأخيرة كانت مدعومة بحضور فعال وبرابط مناسب بين الإحساس النفسي والحياة الجديدة، وأيضا اقتربت بوظيفة معيارية كالرفع من قيمة الشيء أو الحط منه. يقول الشاعر:

صعيب أمرك يا صاحبي  
وغريب...

فأنت لم تلعب كرة القدم حتى

في المدرسة كسائر التلاميذ

ولم أرك إلا هاريا من كؤوس العالم

العشبة على الشاذة

إلى إقليم بالابيض والأسود

غير عابئ لا بالمانشستر يونايتد

ولا منتخب البرازيل

بل إنك لم تشجع حتى فريقك الوطني

(على لغة كؤوسه المتمرعة، (ص ٣٠)

المتحقق في هذا النص، إشارة عاطفية صادرة عن مخالب سماء الشاعر يا صاحبي، وقد حلت هذه العاطفة من قيمة لعبة كرة القدم، التي يمكن عددا ديانا وأضحية، شغلت الأرض، غير أن هناك تمارضا بين الإشارة العاطفية والواقع، فالشاعر لا يرى في كرة القدم أو الشطرنج أو البولوي أو لعب الحاسوب إلا استعارات حربية، بل الحياة نفسها، كما تبث في الديوان، استعارة كبرى لغاميم كالمال، والضجر، والخيبة، ولا يمكن للإنسان أن يتجرد من حياته.

هكذا يندو الإنسان، من وجهة نظر الشاعر، ذلك التقبض الجدي المتصاعد الذي ينطلق من المجرى إلى المحسوس، وغالبا ما يقع في الملل، والمطلوب أن يبدن مله بيقوم الحق، أو بالأحرى يربي الأمل. يقول الشاعر:

الملل سيد وعقابك أن يكون خدموا

وظيفته الأخرى، وظيفته التي يندوها (ص ٧٠)

لم تكن الحياة حقيقية في هذا الواقع، ولم تكن الحياة إلا مجازا استعار لها الشاعر عناصر أخرى تشكلت معها وأصبحت وقائع مفروضة على الإنسان، ولم يعد الإنسان إلا مجازا، إن الواقع قد اكسبنا إنسانا مبرمعا خاضعا لحياة تشبه اللعبة في الممارسة وفي الإحساس، على كون حدود المشابهة بين الحياة واللعبة مفتوحة، وبين اللعبة والحرب قائمة منذ أن وجد الإنسان.

البرانس

١ محمد الحري لعل، منشور العمل - أبريل ٢٠٠٥

Abraham moles. Théorie des objets. Ed. Universitaires- Paris. 1972. p. 23 2.

Ibid. p. 20 3.

Ibidem 4.

3002. 34 n sentamuh sceneS.noitangim'i à noisiv al ed. dlorenaej crafM 5

8 p -1002

Nicolas jurnet. vérite et illusion de l'image. Science humaines. n 43. 2003. 6.

2004 p 8

Ibidem 7

Umberto eco. Sémiotique de langage. Ed PUF- Paris. 1988 p 184 8.

مؤلف: (الحلاج يأتي في الليل)  
- يعرف أقل مما تعرف أي شخصية  
من الشخصيات الروائية، إنه يصف لنا  
ما رآه وما نراه ونسمعه (١).

وفي كل الأحوال، نحن إزاء كلام  
السارد الذي هو كلام جميع الشخصيات  
أو كلام جميع الشخصيات هو كلام  
السارد مهما كان موقعه من الحدث.

-٢-

يمكن أن نصف هذه الرواية  
بأنواعها- تجريبياً- من نوع ما يدعى  
ب: (ما وراء الرواية) حيث الروائي أو  
القاص منهمك بشكل واع وقصدي  
بكتابة مخطوط أو سيرة أو نص  
مسرد آخر داخل نصه الروائي.  
وغالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم  
في سرده فيجعل الرواية قريبة من  
السيرة الذاتية (٢). ومثل هذا رواية  
(ظل الريح) للإسباني كارلوس تافون  
الذي قال بأنه كان يحاكي بها رواية  
مكتبه بابل لبورخيس- الذي يتخيل  
فيها مكتبة عملاقة ضخمة بحجم  
العالم. وهي الرواية: (ظل الريح):  
عوامل وشخصيات تتقاطع عبر  
صفحات الرواية: تظهر وتختفي  
وكانها تشارك بلعبة الاختفاء.  
ويتبع آخر: إنها رواية نموذج  
لرواية المراءى المتعاقبة: أدب  
داخل أدب. وتمازج بين المحكي  
والواقعي والمختل (٣).

وهكذا روايسة  
إنطونيو غالا: (المخطوط  
القرمزي) التي تنبئ على  
مخطوط بورق قرمزي عثر  
عليه الروائي في مكتبته قديمة،  
هي مكتبة جامعة القرويين في  
فاس.

وهكذا يمكن القول في رواية  
(سابع أيام الخلق) لعبد الخالق  
الركابي التي تقوم هي الأخرى  
على (مخطوط الراوق). ومثل  
هذا - ما وراء الرواية - رواية  
(أشواق طائر الليل) لمهدي  
عيسى الصقر التي تناول فيها:  
ملاحم من حياة الشاعر بدر  
شاعر السياب- مصوراً جوانب

## رواية "الحلاج يأتي في الليل" جدل الوهم والحقيقة

لمرشد الكبيسي

يمكن أن نقول ابتداءً أن المؤلف استخدم في الرواية، ثلاثة أنماط  
من الشخصيات الروائية الساردة، الأول، الذي يظهر في مبتدئ  
الرواية تحت عنوان، (ظهور المؤلف) وفي آخرها، (ظهور آخر للمؤلف).

والسارد هذا يمثل حسب  
جون بويون، الشخصية  
الروائية، (الرؤية)، من  
الخلف) والسارد هنا أكثر  
معرفة من الشخصية  
الروائية. فهو يرى ما يجري  
خلف الجدران. كما يرى  
ما يدور في دماغ طفلة.

الثاني: أيوب عبد المعطي  
وزوجته كاترين اللذين يمثلان  
الشخصية الروائية: (الرؤية)  
- مع. والسارد هنا يعرف بقدر  
ما تعرف الشخصية الروائية.  
ولا يستطيع أن يمدحها بتفسير  
للأحداث قبل أن تتوصل إليه  
الشخصيات الروائية.

الثالث: هو الشخصية:  
(الرؤية - من الخارج). والسارد  
هنا: وهو: الشيخ عبد المعطي-

## الحلاج يأتي في الليل



عزت الغراوي

من معاناته النفسية والجسدية وعشقته المرأة... الخ.

-٣-

تتألف الرواية من عدة (مفاصل) أو (مشاهد) أو (حكايات) تجتمع وتتسلسل داخل البنية الأظارية لحكاية: (الحلاج يأتي في الليل).

(١) المشهد الأول: (ظهور المؤلف)؛ وفيه يقص شيئاً عن ذلك الصبي الذي مر به أمام بيته أقرانه من الصبية صام ١٩٨٢ يركضون وكأنهم يتسابقون دون أن يدعوه أو يلتفت إليه أحد، مما أشعره (بفجأة) أن يكون غير معني به، أو أنه من قبيل لزوم ما لا يلزم. ثم يقص شيئاً عن الحاج يونس، وأيوب عبد المعطي وزوجته كاترين بعد قدومهما إلى القرية: (دير الرمان).

(٢) المشهد الثاني: (أيوب يبحث عن حكاية)؛ والسرد بضمير المتكلم - حيث يحل الراوي محل المؤلف ليقص حكايته. أي عودته وزوجته من أمريكا بعد اثنتي عشرة سنة، إلى (دير الرمان). ويكتب شعر وكان شيئاً لم يتغير منذ فارقه. ثم كيف عثر في مكتبه الدار على (دفتر كبير مقوى كتبه أبي بقلم الرصاص، يخط يده الدقيق، على الصفحة الأولى للدفتري كتب بعروف بارزة "الحلاج يأتي في الليل) وفي أسفل الصفحة: تأليف الفقير إلى الله خادم جامع دير الرمان عبد المعطي بن رمضان الراوي - ذاك هو مخطوط الرواية. قرأها مشى وثلاث، وراح يفكر كيف يعيد تحريرها ويظهرها للنور).

(٣) المشهد الثالث: (كاترين تدون مذكراتها) وفيها تروي عن زوجها أيوب بعد أن جاءه خبر وفاة والده. أصبح أكثر صمتاً. وفي النوم يكثر من ذكر (دير الرمان) فعرضت عليه فكرة الزيارة. وعقد دخولها القرية "دير الرمان" أصحت أنها تدخل مكاناً تعرفه. كما أنها قرأت مخطوطة الشيخ عبد المعطي مرتين فعاادت إلى ذاكرتها ما كانت قرائته

عن شعر التصوف أثناء دراستها العربية في جامعة دمشق. وأخيراً ولزأ تردّد أيوب حول المخطوطة، اقترحت عليه نشرها كما هي.

(٤) المشهد : النص: نص الحكاية : (الحلاج يأتي في الليل) للشيخ عبد المعطي، وستعود إليها لاحقاً.

(٥) المشهد الخامس: (ظهور آخر للمؤلف)؛ في هذا الظهور الآخر للمؤلف - كان المؤلف يقوم بما يشبه الوظيفة الإدارية. أي يعد افتتاح الخطاب في الظهور الأول وتنسيق الخطابات المتعددة المتناوبة في النص، يظهر ظهوره الآخر ليختم الخطاب.

والحقيقة إن ظهور المؤلف هنا أمر محير. فالجميع يؤكد ويحذر من الخلط بين المؤلف والسارد. يقول كايترز: (السارد في فن المحكي ليس أبداً المؤلف، المعروف أو المجهول، بل دوراً يفتقته المؤلف ويتبناه". وقال دولوز: (إن تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لا وجود لأي علاقة محددة سلفاً بين مؤلف نص سردي وساردة". (٤).

والحال، إن ظهور المؤلف في نهاية حكاية (حلول الحلاج في الشيخ عبد المعطي) كأنما جاء لسببين: الأول: الاعتذار عن هربه إلى الحلاج الذي حل بالشيخ عبد المعطي. بدلا من أن يكتب الحكاية التي أرادها هو. الثاني: اختيار

أيوب: الحكاية الأولى: (الحلاج يأتي في الليل) وتركه الحكاية الأخرى. وهذا أيضاً لسببين: الحكاية الأولى أكثر قرباً من فهمه للرواية. بينما الثانية "أوراق لا تحمل رواية كاملة".

ويبقى القول ما كانت حذام أقصد كاترين: "ليس من رواية كاملة".

(٦) وتلك هي الحكاية أو المشهد الأخير: (أيوب عبد المعطي والحكاية الأخرى): تلك أوراق تشبه خط عبد المعطي، لكن ليس هناك أي إحساس بالاستمرار وراء أية جملة فيها. بل هناك مزمنة حزينان ١٩٦٧ - ومستوطنة تقوم على أراضي الشيخ عبد المعطي. فهل رأيت أحداً تبلغ به الوقاحة: أن يحثني بهزيمة!.

-٤-

ونعود إلى نص الرواية: (الحلاج يأتي في الليل)، وقد شاء المؤلف - الروائي - أن ينظم روايته السيرية في تقاضها مع سيرة الحلاج، في وضعية ترتابية بحيث يتماثل النص اللاحق مع النص السابق - الأصلي، في هيكالية بنائيه من نوع ما يسميه جبرار جينيت: (التناصية الجامعة). جاعلاً كل مرحلة من مراحل تطور الرواية تحت عنوان: (سيرة..). وتبدأ بـ (سيرة الحلول) حيث يعد الحلاج في عبد المعطي، فيمود عبد المعطي طفلاً في الثانية عشرة - رمضان من العام ٨٦٩ للميلاد - فيقول مع نفسه: "أنا الحسين بن منصور الحلاج" وتبدأ الرحلة من "تستمر" إلى بغداد، فمسجد الشيخ الجليل البغدادي. حيث يعمل في خدمة المسجد المذكور له - كما قالت والدته. ثم يتواصل السرد السيري - سواء ما اتصل منه بخياة الحلاج الاجتماعية أو ما يفيض من قلبه وروحه على لسانه من أقوال غريبة تجعل الناس يظنون به الجنون. بل يصل الأمر إلى اختلاف الناس فيه، فمن قائل: مبارك هذا الحسين! إلى قائل: ساحر كذاب! بل يصل الأمر إلى ما هو أبعد، حيث يتهمه الناس بالكفر والزندقة فيسجن، ثم

**شاء الروائي أن ينظم روايته في السيرية في تقاضها مع سيرة الحلاج في وضعية ترتابية بحيث يتماثل النص اللاحق مع النص الأصلي**

يقدم إلى المحاكمة، ويحكم عليه بالقتل والصلب والحرق.

-5-

للملاحظات لا نهائية:

(١) هي الروايات التناسية مثل رواية (يوليسيس) جيمس جويس، تقوم الشخصية الموازية لشخصية (أوديسسوس) في الأوديسة، بما يقارب ما يدعى بالاستمارة الاستبدالية. أي استبدال شخصية بشخصية. لكن في رواية (الحلاج) يأتي في الليل (تحل الشخصية الأصلية (الحلاج) في شخصية عبد المصطفي. أي يتحول عبد المصطفي إلى ذلك الصبي ذي الثانية عشرة سنة، صبيحة أمه في توجههما من (تستمر) إلى بغداد ليعمل في خدمة مسجد الجنيد، ويقوم بكل ما قام به الحلاج- باعتباره الحلاج لا شخصية موازية ولا سارداً يقتصر شخص الحلاج- إنه الحلاج فكراً وروحاً وسلوكاً اجتماعياً، بل وجسدياً: "الوردة الحمراء أشد إيلاماً من حجارة الناس". ولما كان الحلاج حامل إيديولوجيا التصوف، يمكن أن نعد الرواية هذه- من حيث المنظور، رواية إيديولوجية. بوصف الأيديولوجيا: ( نظام فكري. أو نسق من الأفكار التي تمتلكها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم، أو هيكلته. (٥). وهذا يعني: أن عبد المصطفي - بما هو الحلاج- لم يعد يصنع وصفه بأنه الشخص الذي يضمحل داخل الخطاب بنقل الرسالة السردية، لأنه ليس مجرد قناع، بل هو الشخصية الفاعلة الصانعة للنص - المؤدية للعمل.

(٢) وربما تقول الشخصية (البطل في الحكاية) بالرغم من أن هناك من يقول بأن البطل ليس ضرورياً في القصة. فبإمكان القصة تقسم من الحوافز، أن تستلني من البطل وسماته المحددة. (٦). ومع ذلك - سواء كان البطل أم لا- نسق- فما لا شك فيه، أن الشخصية / السارد، كان له دور بارز في تنظيم

## كان الحلاج في سيرته الذاتية والفكرية مزيجاً من التاريخ والأسطورة ومن الحقيقة والوهم

عناصر السرد، وتنظيم الملائق بين الوعي الفردي والوعي الاجتماعي، بين النزوع الرمزي لدى الجماعة وبين رمزية الواقع ورمزية اليوتوبيا. وقد تمثل هذا في:

(٣) نمزجة التماس بين حكاية (الحلاج) يأتي في الليل (والحلاج كنص أصلي، وذلك عبر:

١- العلاقات التماسكة نسبياً بين هذه وتلك، حيث تبدو الرواية هذه، رواية إنزياح عن الرواية الأصل.

٢- المرجعيات الفكرية والمواقف والتناغم بين النصين مما قرب الواقع وتشخيصه.

٣- البناء الفكري في النصين: أي تقوية المنظور. وبنية وجهات النظر في العملين.

وبإيجاز نقول - كما قال كريزنسكي- : لما كان كل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرهما. فإن لما قبل النص ترسم في نص الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة بنيات تكوينية. وهذه البنيات هي: التماس. الأيديولوجيا - المرجع الجمالية. الدوافع... الخ (٧).

٤- لقد كان الحلاج في سيرته الذاتية والفكرية مزيجاً من التاريخ والأسطورة. من الحقيقة والوهم. لذا فعندما يقول مارسيل جوهانسنو: " من اللازم ألا توجد أقل مظنة للتناقض بين الأسطورة

والتاريخ. وأن تتبع الواحد من الآخر كصندور طبيعي لها، يجب أن ترتبط الأسطورة بالتاريخ ارتباطاً ثابتاً، وأن يكونا متلازمين تلازم فكراً الشخص بعينه ووجهته الأمامية، كما يقارب دون انقطاع، الوجه الذي تتعرف إليه: المنجلي لك والوجه الحقيقي المتخفي" (٨). فهذا يعني أننا في الرواية هذه أمام ما يدعى: وهمية النص، أو لا حقيقته...أو بمعنى آخر، الرواية المبينة على أسطورة. وقد قيل: أفضل الروايات تلك التي تكون فيها أسطورة أو ذات مركز أسطوري. أو رواية يوتوبية. مركز كان الحلاج يسمى لإقامة علاقة يوتوبية بين الأرض والسماء، بين البشر والخالق.

٥- وأخيراً، وما ينبغي أن نشير إليه. أن الحلاج نال حظوة مميزة عن أقرانه من الشعراء والمتصوفة مثل السهروري وابن عربي وحافظ الشيرازي وجلال الدين الرومي والجنيد... الخ بين الشعراء العرب والمصريين. فكتب عنه البيهقي وصالح عبد الصبور وأدونيس... ما شين على خطى الحلاج، حيث يميل البحث عن الأنا والأنت، الأنسان والآله، المأ والناز... ويبطل التأويل لأن الحقائق أبعد أن تدع للقلوب مقالة للتأويل. ويصير الكون واحداً: يصير حلماً، ليلاً، نهراً من المنام والتواصل يمثل فيه الفراغ ومقدمة "أغاني ميهار الدمشقي".

وهكذا أيضاً، تصير الفاظ ورموز الصوفية الفاظهم ورموزهم: الحب . والصحو. والسكر. الحضور. والغياب... الخ

يقول أدونيس:

"وَحْدَ بِي الْكُونُ بِحَرِيَّتِي

هَائِنَا يَتَكَّرُ الْفَائِي."

وقال البيهقي- ويقصد بالمبارية: المبارزة في قوله النفرى: " كلما أنتست الرؤية ضاقت المبارة" - قال البيهقي:



رأس منارة لتتسفه الريح،  
حملته مياه دجلة إلى "غاية"  
الرماد" لتكبر الأشجار؛ قال  
في قصيدة (عذاب الحلاج)؛

أوصال جسمي أصبحت  
سماد  
في غابة الرماد  
ستكبر الغاية، يا معانقي  
وماشقي،  
ستكبر الأشجار

وكانت المباراة

أجنحتني بها أطيروا وبها اخترق  
الحصار

في سفوات النار"

لكن النار التي أحرقت الحلاج،  
وحولته إلى رماد، ثم "حمل رماده على



المصادر والمراجع

- (١) ينظر مثلاً: ديوانات الفردوسي - ترميزه - مجلة (الثقافة) للدراسة - ج ٤ - ١٩٨٨ - ص ٩٩.
- (٢) كما يروى في نسخة أخرى: جريدة (الأب) ج ١٧ - ١٢ - ٢٠٠٢/٢٠٠٣.
- (٣) جريدة (البحر) (الأب) ترجمة وإعداد: عبد الهادي السعدون - ج ٦٤ / العدد - ٥ فبراير ٢٠٠٦/ ص ١٦-١٧.
- (٤) ص ٨٤-٨٥ - مجلة (الثقافة) - مصدر سابق.
- (٥) عن مقال (كرامة النفس الأبدية في ضوء الفلسفة الفارسية) - د. عزيز عثمان - مجلة (معلم الفكر) مجلد ٣٣ - ٢٠٠٤ - ص ٥٠.
- (٦) مثلاً ما نسب إليه توماشيفسكي - من التشكلات الروسية - ينظر مثلاً: لطولات الفردوسي (الأب) لودوف - مجلة (الثقافة) مصدر سابق - ص ٣٩.
- (٧) عن مقال: (من أجل مسيحية - تعاقبة للرواية) عرض: عبد الحميد عطار - مجلة (الثقافة) مصدر سابق: ص ١٦٤ - ١٦٦.
- (٨) الأب القديس الجديد - هانيان يكون: ص ١٠٤.
- (٩) ينظر مثلاً: (مقدمة في الشعر الصوفي والصوفية في الشعر الناصري) في (كتابنا)؛
- "مقدمة في الشعر: السومري، الأثري، المصري" وزرارة: بغداد - ١٩٧١.

١. رواية: (الحلاج يأتي في الليل) - عزت الفزوي - منشورات مركز أبحاث الثقافة - رام الله - فلسطين: ٢٠٠٣.

سنتلقي بعد غد في هيكل الأنوار  
فالزيت في المصباح لن يجف،  
والوعد لن يفوت  
والجرح لن يبرأ، والبذرة لن  
تموت".

وهي مسرحية عبد الصبور الشعرية:  
"مأساة الحلاج" يضطرب الشيلي  
الحلاج معلناً تخوفه من النزول إلى  
الناس في الشارع، لكن الحلاج يجيبه  
معلناً عن موقفه في النزول إلى الناس.  
وإذا كانت خرقه الصوفية حائلاً دون  
ذلك فإنه يخلها بمرضاء الرب، قال:

" تعني هذه الخرقه

إن كانت قيداً في أطرافي

يلقيني في بيتي جنب الجدران  
الصماء

حتى لا يسمع احبابي كلماتي

إن كانت ستراً منسوجاً من إيثنا

كي يحجبنا عن عين الناس،  
فَنُحْجِبَ عن الله

فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ".  
(٩).

"نائبه وأكاديمي عربي"



# العالم الجديد " للمخرج تيرينس ماليك

عن النسخة



## الفري المتجرف في رحلة معايشة مع سكان أميركا الأصليين

كثيرة هي الأفلام التي تناولت القُدوم الأول للمهاجرين أو "الفزاة" الأوائل من الأوروبيين لأرض أميركا منذ اكتشافها كولمبس في عام ١٤٩٢م، وتلك النظرة الفوقية من رواد العالم الجديد المتحضرين لأولئك الأقوام "الهمجيين" كما يتم وصفهم، وكيف يتم تهجير إبادتهم واجتياح أراضيهم وثقافتهم تحت حجة نشر الحضارة وبقائهم. وما أشبه اليوم بالبارحة، حين أن المخرج تيرينس ماليك لم يشأ أن يتوقف عند هذه الثيمة، وإن كانت جلية في فيلمه هذا "The new world"، بل ذهب إلى قصة بالوفة هي "بروكاهانتس" واقترب من جانبها الإنساني.

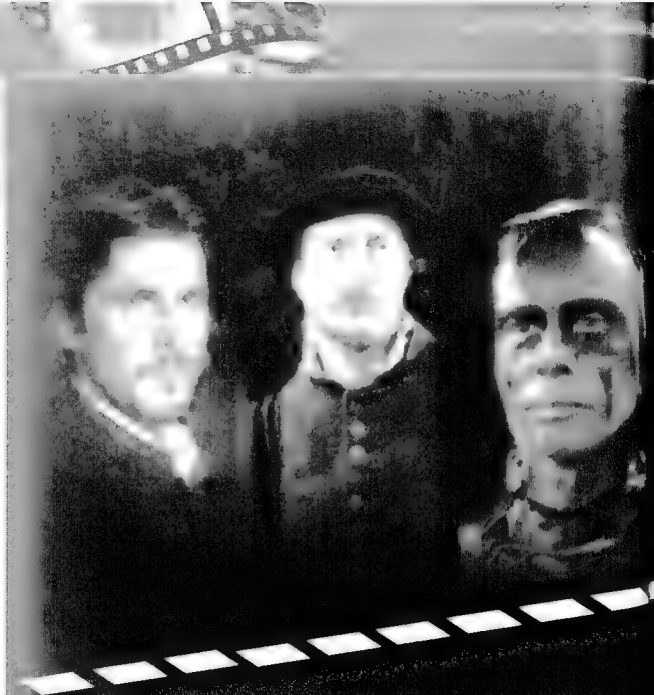


#### حلة جديدة لحكاية مكررة

يمكن المرور هنا على حكاية الفيلم مروراً هاماً دون الدخول في التفاصيل قبل التلويح إلى طريقة المعالجة وأداء الشخصيات وعناصر التصوير الجمالية للطبيعة وبقية التقنيات، فميز ساهتين وريج نتعرف إلى سبن الانجليز وهي تصل شواطئ هرجينيا في العام ١٦٠٧م حيث يصل المستعمرون الجسد لبناء "جيمس تاون" مستعبدتين بالبنادق والسيف وبرغبة

صارمة في السيطرة على الأرض بحجة أنها "الأرض الموصوبة" من الله، وجل أولئك المستعمرين هم من "الهنود الحمر" المتشبهين بتطويعهم لتلك المستوطنات. وبما يطبع يكون مقابلهم مجموعة من السكان الأصليين أو "المحقرين" في ترجمة المصطلح والهمج في ترجمة العمل المخاض الحقيقية لولاء الانجليز. وتتعرف أيضاً كمشاهدين على الكليشيهات بعين "العين السوداء" كقولها: وهو في وضع مزرع أنه مفسد بالأهتام للمشاكل التي يعجزها من حوله، وعدم اطاعته للأوامر، ويتعرف سمحت في جولته نشر بوكلمنت

"المتلة كورياتا كيشلر" ذات الأربعة عشر عاماً، التي تمثل هنا ابنة زعيم قبيلة السكان الأصليين من الهنود، والتي تتولى "الكليشيهات" لتعريفها حولها يتم التوضيح على من إنشاء جيلها الملائكة ويجادل هذه العقلية، وتنتهي بحلها في "المتلة كورياتا" التي تستعيد "ترجمة الحبر" وتعيد والتفكير تأليه هذه الطريقة التي يمثلها فيها مع إنشاء القبيلة وتعريف على عالمهم ويتعرف على هذه السور، والتواصل مع القبيلة مقابلهم، ومن خلال سيرة الأحداث، نرى العين والأخرى على أساسها تتعرف على الحقل برفاهة "الهمج"



**والنجم لا يعرفون الحق أو الخيرة  
ويخشون متحابين فيما بينهم  
والأبيض ظلم للجهنم نعمة المصطفى  
وبالتالي يقع الصدام بين الطرفين**

في هذا العدد من مجلة "الشرق الأوسط" نعرض لكم مقابلة مع الكاتب والمفكر العراقي الدكتور عبد الله الصبيح، الذي تحدث عن الدور الذي لعبه الرئيس الراحل صدام حسين في العراق، وعن العلاقة بين الرئيس صدام حسين وبين الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن، وعن الدور الذي لعبه الرئيس صدام حسين في العراق، وعن العلاقة بين الرئيس صدام حسين وبين الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن، وعن الدور الذي لعبه الرئيس صدام حسين في العراق، وعن العلاقة بين الرئيس صدام حسين وبين الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن.

الدكتور عبد الله الصبيح هو كاتب ومفكر عراقي، ولد في بغداد عام 1935. حصل على دكتوراه في الآداب من جامعة بغداد عام 1960. عمل أستاذاً في جامعة بغداد، ثم انتقل إلى الكويت عام 1965، حيث عمل أستاذاً في جامعة الكويت. له العديد من المؤلفات، من بينها "العراق في القرن العشرين" و"العراق في القرن الحادي والعشرين".

في مقابلة مع "الشرق الأوسط"، تحدث الدكتور عبد الله الصبيح عن الدور الذي لعبه الرئيس الراحل صدام حسين في العراق، وعن العلاقة بين الرئيس صدام حسين وبين الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن، وعن الدور الذي لعبه الرئيس صدام حسين في العراق، وعن العلاقة بين الرئيس صدام حسين وبين الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن.



التي تلتها سلسلة من المقابلات مع  
الذين شاركوا في الفيلم.

الأوروبيون يجالس أيقية وفيرت  
لنران، والنساء يجلسن في  
وملوك، أما القبة فقد كانت عبرة في  
شبهات تقريبا في البداية ولا سيما  
مع يعرف بوكاهاتس الجنية على  
سبيل لم تحدث إلى بضع كلمات  
من الإنجليزية لأخفا.

في العادة يبدو مثل هذه الأفلام  
التي تلتحج حوضها إلى سلسلة  
المطاردات بين رجال البحر ورجال  
الهند، على قدر من الفصيلة في  
الشخصيات وماحيتها، فالعربي  
متحجر بضمته، ولكن يبدو غالبا  
على الحس أو زناد البندقيه، ويبدو  
ميرا لهذا العربي ضمن سياق خطاب  
الأفلام أن يبدو أكثر عند من أعداء  
الحضارة النهج الذين يظومونه دون  
أهم الأسباب.

البداليون وصلوا عبر اميرتهم جنة  
إلى لندن، ولكنه وصول لم يستمر  
إلى سرهان، ما القبط بموتها، وهؤلاء  
السكان الأصليون لم يجدوا فيما بعد  
من وسيلة لبقاء أحياء من الإبادة  
لا الألدماج والتعاون مع القادمين  
الجدد الذين بدأوا بالشكلت عبر  
السنن التي تميز كل حين، وقد نجح  
الفرقة في جعلها كريمة الجماليات  
والدلالات بأناقة في المشاهد التي  
عرضها علينا.

يقع إن امير إن إن هذا الفيلم من  
التي طرقت، إلا أنه وصل إلى الأسواق  
الأوروبية على شكل DVD ولم يصدر  
بعد في الأسواق بل في الإقليم  
منه، وقصة ملاحية تتعلق أيضا  
بالترجمة العربية الدروية الصاخبة  
لنسخة المعروضة والتي تدل على  
أن أمريكا لا يعرف الإنجليزية  
والعربية معا، وذلك كحكاية أخرى

والبرازيل جنتها، وفرضها بحيث  
تبدو مثل شخصية حية مساهمة  
أساسيا في صياغة الأحداث أو  
تفاعل معها، هنا يمكن للمشاهد  
أن يتأمل في تلك الحداثة  
التي تلتها في النماذج، ويشهد  
البدائية التي تكثف حياة السكان  
ويأيقظ المصنوع، ولندلك نجد  
مشاهد طويلة ومعمرة في الحقول  
من الأبحر الضيقة في القصور  
فالعزيمة ليست خفية للمشاهد  
واللقطات والأحداث بل جزء عضوي  
مهم كان الانجذاب به بأدبا بعيدا عن  
الاستوديوهات الاصطناعية الملهة  
كما أن مظهر أعضاء القصة أيضا كان  
مستوحا من طبيعة الحياة.

## الطبيعة الفكرية عن الاستوديوهات

ربما أراد المخرج مايليك  
يشير إلى الطبيعة  
التي جعلتها لهم حد  
يشير إلى خطاب واضح  
وهو بالمشاهدة صاحب أربعة  
أفلام منها ٣٣ عاما من  
بدم حله السينمائي، فقد  
سرف أول فيلم أراه في  
سيفه ١٩٧٣، وأيام في  
الجنة ١٩٧٨، والخمد



كاتب: ياسين يحيى  
yahqaissi@gmail.com

ومن الجدير بالذكر أن إلياس لحود شاعر لبناني معروف، أصدر أول دواوينه بعنوان «على دروب الخريف» عام ١٩٦٢، ثم توالى دواوينه الشعرية لتصل مع «أيقونات توت العليق» إلى خمسة عشر ديواناً.

وبالعودة إلى «أيقونات توت العليق»، فإن قارئ هذا الديوان سوف يلاحظ بأن قصائده جاءت متوازنة من حيث الحجم، فكل قصيدة من هذه القصائد جاءت في صفحة واحدة، لكن الشاعر أبدعها في حالات شعرية متمثلة، أو هي حالة شعرية واحدة بمضامين مختلفة.

ولعل قارئ «أيقونات توت العليق» يستطيع أن يضع يده على مفاتيح كثيرة أراد الشاعر أن يلج بواسطتها من بوابات هذا الكون المضطرب والمرعب إلى حقائق تضع الإنسان أمام أطواره البشرية التي غالباً ما تكون مخجلة أو حتى متوحشة:

«فمن اغتصب امرأة

بيدي

بقيت كيدي

عشراء ولا عشراء، ص ١١٧

غير أن ثمة دروباً مفتوحة، أو لعل الشاعر استطاع أن يجتازها بدون مفتاح، ومن هذه الدروب درب العليق:

«درب

مفتوح في العليق

بأيدينا

بأصابعنا المصومة أيقونات.

بحروف أصابعنا الممدودة حتى الأقصى

كنا نحب

بمناقيد استمعنت

لم يتركها عشاق سبقونا

بين الخطوة وال... خطوات، ص ٢٣

هكذا يفتح إلياس لحود درباً في العليق، وهو إذ يفتح هذا الدرب فإنه حريص على أن يجعل من قصيدته قصيدة مثقفة... مثقفة في الزمان وهي المكان، في بغداد، وإشبيلية، وجرش، وغرناطة، وحواكير الفرسان، ومالك الحزين، إلى آخر القائمة التي تطول، ومن قصائد هذا الديوان نورد القصيدة التالية، وتترك للقارئ حرية التعليق عليها، وهي بعنوان (الشكل الأول):

«لا أحد في البيت

حتى الثوردة ليست في البيت

حتى البقرة والزيتونة

حتى التينة والبوابة

والجملى وخزانته ليست في البيت...

حتى البيت القابع مثل القصيدة أعضى

ليس هو الآخر في البيت؛

- في البيت

حبة زيتون

بشرها جدي أن تعصر كل نهاية صيف

تنكذ زيت» ص ٤١.

جملة القول، إن قصائد «أيقونات توت العليق» لصاحبها إلياس لحود تحمل في مضامينها وأشكالها الفنية ما يمكن أن يشير جدلاً جاداً حولها.



إعداد:

د. أحمد النعيمي

## «أيقونات توت العليق»

لـ «إلياس لحود»

ضمن منشورات دار الفارابي في بيروت لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «أيقونات توت العليق» للشاعر إلياس لحود.

يقع الديوان في (١٣٢) صفحة، ويضم حوالي مائة قصيدة، جاءت تحت عناوين رئيسية هي: المرأة وصورها حول المرأة، ومبتكرات حديثة اللبلاّب، وشمسيات السيدة وأحوالها، وتعميراً لولائم جاك دريدا، وكاميرا وحكاياتها، ومن شررات حلاق إشبيلية، ومختارات الصيف والشتاء.

والذي يتصفح دواوين الشعر الحديث سيجد في أغلب هذه الدواوين قصيدة بعنوان «الشاعر» وهي سمة تكاد تكون مقتصورة على الشعراء، إذ يندر أن تجد قاصاً يكتب قصة بعنوان «القاص» أو مسرحياً يكتب مسرحية بعنوان «المسرحي» أو روائياً يكتب رواية بعنوان «الروائي».

وبعيداً عن عناوين القصائد، فإن مفردة «شاعر» غالباً ما ترد في قصائد الشعراء، على الرغم من أن هذه المفردة تشير إلى جنس أدبي، وتكتب هذا الجنس الأدبي يختكفون عن بعضهم من حيث المستويات الفنية، والقدرة الذهنية، والمعارف الثقافية، والأحاسيس الإنسانية.

ومن اللافت في ديوان «الطفل إذ يمضي» أن الشاعر يسعى في قصيدته الأولى إلى أن يستشرف آراء نقاده، لذلك نجده يقول تحت عنوان «مقدمة»:

يقول عليه نقاد:

لقصيدته مثالية

ونقاد حدائيون،

رثالية

ونقاد أشد حداثة سيؤكدون:

حليقة لكن.. مباشرة

ونقاد: معلقة تصور ذاته

وتقول سيرته

وفي المقهى

يقول شويهر

هذه القصيدة جد تافهة،

عمودية، ص ٨.

ومن الملاحظ في هذا الجزء من القصيدة أن الشاعر لا يحسن الظن بنقاده، كما لا يحسن الظن بالشاعرين.. وعلى أية حال فإنه من النادر أن يرصد شاعر آراء نقاده في مطلع ديوانه.

ومن خصائص هذا الديوان أن الشاعر يسعى لرصد تلك المفارقة بين عالمين لا بد أن يفضي أحدهما إلى الآخر، وهما الطفولة والكهولة، لذلك نجد أنه:

«كهل ناهز الخمسين

كهل لا يحسن كهولة في الروح

بل في الذكريات

كهولة تنمو كما الشجر» ص ١٩

هكذا نجد في «الطفل إذ يمضي» أن الطفولة قد مضت، لكن ذكرياتها باقية، بل إن هذه الذكريات هي ما تجعل من هذا الكهل إنساناً يعيش طفولته عبر شريط الذكريات الذي لا ينقطع.

من ناحية ثانية فإن الشاعر يجد في الموروث الإنساني موضوعاً يستحق التأمل والقراءة بعد القراءة:

«هنا دالي وبيكاسو وجرونكا

ولوركا جاء يحمل سفر نيرودا

ليشهد أنه قد عاش..

كفاهي ليكتب لوحة المدن الخراب».

جملة القول، إن ديوان «الطفل إذ يمضي» للشاعر عمر شبانة، يحتشد بالرموز والدلالات والإحياءات والصور الفنية التي من شأنها أن تفني أي دراسة نقدية.



## «الطفل إذ يمضي»

أ. عمر شبانة

من المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، صدرت مجموعة شعرية جديدة للشاعر عمر شبانة، بعنوان «الطفل إذ يمضي».

تقع هذه المجموعة الشعرية في مائة وأربعين صفحة، وتضم جملة من القصائد، منها: الشاعر، والكهل وحيداً، ومن أول الدنيا، وأنا وهي، وشمس في أقصى عتمتها.. وغيرها.

وقارئ هذا الديوان يلاحظ أن قصيدتين من قصائده أشارتا في عناوينهما إلى (الشاعر)، وقد اكتفت واحدة من هاتين القصيدتين بالشاعر عنواناً، بينما جاء عنوان الثانية «الصعود إلى الشاعر».

ووجد الفتاة تبحث عن هدية تقدمها له بمناسبة عيد جهما الذي يتصادف مع أعياد رأس السنة. حارت في اختيار الهدية.. الواجبات الزجاجية تتبارى في عرض أجمل الهدايا.. مع اقتراب رأس السنة، تصبح هذه الواجبات كالغواني، تقري بالاقتراب منها وعلامسة مفاتنها، ص ٨.

ويعد أن تختار هذه الفتاة الهدية المناسبة، نجدها تعود إلى بيتها، وحين وصلت باب العمارة.. فتحت صندوق البريد وجدت بداخله رسالة.. أنها منه! فهذا خطها! صعدت درجات السلم بسرعة.. دخلت غرفتها وأغلقت الباب، ص ١٠.

أما عن هذه الرسالة فتقول «حبيبتي الغالية: لا أعرف كيف أبدأ هذه الرسالة.. لا قلبي يطاولني ولا الكلمات تسعفني.. لن أستطيع الحضور في الموعد المحدد ولا في أي موعد آخر.. لقد كانت الظروف أقوى مني. أنت تعلمين مدى قدسية حبي لك.. لذلك أناشدك باسم هذا الحب - الذي ربطنا لسنوات - الصفح والغفران.. ستستأملين، أنت من كان يصبر على أن الإنسان سيد مصيره؟ أقول لك، لقد اكتشفت أن الواقع أكبر من الأحلام، وأن الإنسان لعبة في يد القدر.. مجرد ريشة في مهب الريح، ص ١١.

هكذا تقع الفتاة ضحية إخلاصها في حبيبها، وفي وفائها، إذ سوف يكون من السهل أن يتزوج ذلك الشاب من أخرى، لكن مثل هذا الأمر لن يكون سهلاً على الفتاة التي أضاءت العريس المناسب، ولذلك تظل المرأة العربية ضحية أبدية للرجل والمجتمع، والعادات والتقاليد الخائفة.

وما تريد أن تصل إليه هذه القصة هو أن كفتي الميزان ليستا متعادلتين حين يتعلق الأمر بثنائية الذكورة - الأنوثة في عالمنا العربي، فسكن الفرد التي تطال المرأة تظل أكثر ألماً وفكراً من السكين ذاتها فيما لو طالت الرجل.

ولذا انتقلنا إلى الجوانب النقدية في (نجمة الصباح)، فسوف نجد أن الكاتبة «الزهرة رميح»، لم تلتزم بإيقاع لغوي واحد، ففي حين خلت القصة السابقة من أي أثر للغة العامية، سواء كان ذلك في السرد أو في الحوار، فإن قصصاً أخرى اعتمدت العامية فيما يدور من حوار على أسنة الشخصيات، ومن ذلك على سبيل المثال قصة «سيدات السوق»، ففي هذه القصة، ارتفع اللفظ من كل جهة.. أحسنت بالمد يدور بسرعة في عروقتها، ويطنن أذنيها يزداد حدة.. ارتفع صوتها الجهوري،

- لن نشتري هذه الطماطم!

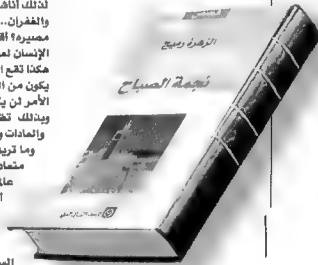
- كيفها ش؟ ولقدنا، بلش نصبوه؟ تصابحت النساء، ص ٦٨.

من ناحية ثانية نجد الكاتبة تحسن التصاميم مع لعبة الزمن في القصص، فما بين استرجاع واستباق تستطيع أن توصل القارئ إلى مضمون قصتها، ومن ذلك على سبيل المثال ما رأيته في قصة (الهدية)، حيث تبدأ هذه القصة من مواقف سابق على المسألة التي تعرضت لها بطلية القصة، فقد بدأت هذه القصة على هذا النحو: «ضمها إلى صدره بحرارة واندحلت على أهدب الاطلاق.. قال متتهماً: ما أصعب الغراق! ردت عليه بلهجتها المرحلة: لا تقل هذا، إذ كانت المسألة تفرق بيننا فإن القلب يجمعنا، ص ٧.

ولعل حوار البطلية مع صديقها قد جاء بمثابة الاستباق الذي أوحى لنا بأن اجتماع هذين البيبيين في بيت الزوجية لن يكون بالأمر اليسير.

كما نجد الكاتبة قد برعت في توظيف الأماكن المنقطة في خدمة الحدث القصصي، وجعلت هذه الأماكن تنطق بحال ناسها وشخصها ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية.

جملة القول، إن «الزهرة رميح» في «نجمة الصباح» تبدو كاتبة متمكنة من أدواتها الفنية، قادرة على الإمساك بخيوط اللعبة السردية، وتوظيف الأدوات الفنية لتكون في خدمة النص وفكرته.



## «نجمة الصباح»

لـ «الزهرة رميح»

ضمن منشورات المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، صدرت مجموعة قصصية بعنوان «نجمة الصباح» للزهرية رميح.

تقع المجموعة في مائة وعشر صفحات، وتضم تسع عشرة قصة، جاءت مناورتها على النحو التالي: الهدية، ذكرى، تكرير، خارج المدار، بأي حال عدت، الحبر الحي، هل لعت مينا، مدينة الفحولة، المقصورة المحرمة، سيدات السوق، الحاجة، الحديقة المصلي، صابر الجسر، في حضرة الأموات، بحيرة الضيعة، سلمون، الرافض العجيب، طريق الملكوت، ثم سيزيف ودون كيشوت.

في القصة التي حملت عنوان (الهدية) تروي لنا الكاتبة قصة حب بين شاب وفتاة يحاولان اجتياز العقبات التي تقف في طريق زواجهما، فوالد الشاب يريد تزويج ابنة من ابنة عمه، أما الفتاة فترفض الزواج من شخص تری، لأنها لا تريد أن تضحي بجهنم لمن أحبته.



من ناحية أخرى.

وفي محاولته لتعريف الشعر، فإن المؤلف يقف على آراء الأقدمين في هذا الاتجاه، من أمثال أبي البقاء الرندي، ولسان الدين بن الخطيب، وحازم القرطاجني، وسواهم.

أما حديثه عن غاية الشعر فيبدأه بالقول، «إن لكل من فنون الإنسانية غاية يسعى إليها ويحاول أن يحققها، ولا بد من أن يكون للشعر العربي، وهو أهم فنون القول عند العرب على الإطلاق، مثل هذه الغاية». وهنا يؤكد المؤلف رأي حازم القرطاجني في غاية الشعر، وهي: كما يراها حازم، «إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله، بما يخيّل لها من حسن أو قبح وجلالة أو خسة».

وفي حديثه عن الشعر المطبوع والشعر المصنوع، فإن المؤلف يهتم برأي حازم القرطاجني في هذا الموضوع، حيث يقول حازم، «النظم صناعة ألها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحس به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم أو أغراضه وحسن التصرف في مناهبه وإنالته إنما يكون بقوة فكرية واعتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء».

ويستمر المؤلف باهتمامه برأي حازم - ثل حازماً من أكثر النقاد حضوراً في هذا الكتاب - حتى حين الانتقال إلى الحديث عما ينبغي على الشاعر المطبوع أن يصنعه، وفي ذلك يقول: «الشعر حازم بالإشارة إلى ما على الشاعر المطبوع أن يصنعه في نظمه للشعر عند حديثه عن قضايا الشعر التي إذحم بها كتابه متجاه البلاء، وقد رأى أن هناك جملة منها يحتاج معها الشاعر إلى أن يكون مطبوعاً ليتم له النظم على أحسن حياة وأكثرها إلقاناً.. والشاعر المطبوع هو من يستجد ويتأنق في العبارة والمعنى».

وفي حديثه عن أخطاء الشعر يخبّرنا المؤلف بأن لسان الدين بن الخطيب يركب مركب ابن سعيد فيصنّف الشعر صنفتين: يسمي كلاً منها نمطاً، ويخصص كتاباً لذلك يسميه «السحر والشعر» هو عبارة عن اختبارات شعرية لكل من النمطين مع مقدمة يحاول فيها أن يبين ما يقصده بهما.

ونمط (السحر) عند لسان الدين بن الخطيب هو ما «يلخب النفوس ويستقرها» ويثني الأعطاف ويهزأها. وابن الخطيب عندما يسمي هذا النمط سحراً، فإنما قاسه - برأي المؤلف - بالسحر الذي يؤثر في النفوس، ويغير من حالاتها، خيراً أو شراً، فإذا كان الشعر، يشجع الجيآن ويهسر العاشق المستكين، ويحبب الكرم للبهيل، ويغسل الحزين ويضحكه، ويحزن المسرور ويهيكبه، وهو في ذلك يشد النفوس إليه تعلقاً به وينقلها من حالة الجماد إلى حالة الحركة، فإن هذا كله هو بعض ما يتوخاه الناس من السحر الحقيقي، ويروّله جيداً بتحقيقه....

ويعود المؤلف إلى حازم القرطاجني مرة أخرى، وذلك تحت عنوان «المفاضلة بين الشعراء» فيخبرنا أن حازماً نظر إلى قضية المفاضلة من عدة زوايا: منها ما يتعلق بالمفاضلة بين شاعر وآخر، ومنها ما يتعلق بالمفاضلة بين شعراء بلد وشعراء بلد آخر، ومنها ما يتعلق بالزمان والمكان والأحوال التي يكون عليها الشعراء ساعة النظم، وهو ما يسميه المهيئات، ومنها ما يتعلق بالأغراض الشعرية، وهي قضايا موضوعية، ومنها ما يتعلق بالأوزان والقوافي واللغة وهي قضايا فنية.

ويذهب هذا الكتاب إلى أن للزمان التي يعيش فيها الشعراء أثر كبيراً في شعرهم من حيث الموضوعات والأوصاف والتشبيهات.. وما يقال في الزمان يقال في المكان.



## «نقد الشعر في الأندلس»

للدكتور «مقداد رحيم»

عن دار الزمعة للنشر والتوزيع في عمان، صدر كتاب جديد بعنوان: «نقد الشعر في الأندلس» ألفه الدكتور مقداد رحيم.

يقع الكتاب في مائة وستين صفحة، ويضم جملة من العناوين، مثل: تعريف الشعر، وغاية الشعر، وخواص الشعر، والطبع والصناعة، وطبقات الشعر، وأماط الشعر، وموقف الإسلام من الشعر، وغير ذلك.

ويذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن هذا الكتاب يتناول جملة من القضايا والمواقف التي تتعلق بالشعر مما اعتنى به النقاد الأندلسيون، وهو - أي الكتاب - غير معني بالتاريخ لتلك القضايا والمواقف، ولا بالتاريخ لجهود أولئك النقاد.. بل هو وقف على ما رآه مهماً من تلك القضايا، وإنهاء الضوء عليها من ناحية، وما استطاع النقاد الأندلسيون أن يحققوه من إبداع تتجلى فيه شخصيتهم النقدية

# الأخيرة



غائري الذئبة

## الأمية العربية

ارتفاع الأصوات التي تتدای بسد الفجوة الهائلة بيننا وبين العالم المتقدم في التعاطي مع الكتاب، إلا أنها أصوات تهدر في وديان الصمت، لا يسمعها أحد، وما المبادرات التي تنهض بها بعض المؤسسات الثقافية العربية ( وتحديدا الرسمية) للنشر، إلا محاولة للتخفيف من عجزها في تأدية وظيفتها، وخلق مهام لها، تنطوي على تغطية الفساد الذي يعيش في أروقتها، فميزانيات إنتاج الكتب في دولنا مجتمعة، لا تساوي ميزانية دار نشر متوسطة في دولة غربية صغيرة، وما التجننه من الكتب منها يظل أدنى من المعدل الحضاري، لامة أنهضت حضارتها على العلم والمعرفة.

لقد حفر التاريخ المعرفي العربي، أزمته بالإنتاج المعرفي وحقق وجوده في أوقات لم تكن فيه آلة الطباعة بعد، ظهرت إلى الوجود، ورغم ذلك، تمكن العرب في زمن العباسيين وما تلاه، من إنتاج مكتبة اشتملت مختلف العلوم والفنون والأداب، لا تضاهيها مكتبة على وجه الأرض، وبقيت هذه الاشراف محل تفاخرنا، وادعائنا بالتفوق، حتى جاء غولنبرغ، ومد الحرب بأعظم انتقاله في تاريخهم المعرفي، جعلتهم يتفوقون علينا، أضماها مضافة في إنتاج المعرفة صبر الكتاب.

ورغم الشعور باننا تراجعنا عن ذروتنا في التقدم الحضاري، وإحساسنا بالعجز، فإننا لم نضع علامات القلق في آخر الاسئلة التي تفتتح على مطابعتنا باستعادة قيمتنا المعرفية، وأصبح الموقف الذي نحياه مريرا، لأننا لم نوظف اختراع غولنبرغ لجسر الهوة بيننا وبين الغرب الذي تقدم معرفيا، وسبقنا بسنوات ضوئية، ولم نمسك على موقعنا الحضاري فوق خريطة العالم، وبيدات رحلة اللطم والندب على ماضى تولى .

ان الفجوة الهائلة بيننا وبين الغرب على المستوى المعرفي، ما زالت تؤثر الى تورطنا في زيادة حجمها كلما تقدم بنا الزمن، ورغم أننا نعرف ذلك قبل ان تدلنا عليها الاحصاءات، إلا أننا فوجئنا بعضهم.

ثم وجهنا بحقيقة مريمة : في منتصف تسعينيات القرن العشرين، قال لنا الروالي السوداني الطيب الصالح، ان نصف المجتمع العربي امي، لا يقرأ ولا يكتب، وان حركة التعليم التي كانت مؤسساتنا التربوية الرسمية تنهاى بتقدمنا فيها، أثبتت بما لا يدع مجالا للشك عند خبراء اليونسكو آنذاك، أننا أميون، ولكن الصالح بعدها لم يفتح فيه لينيئنا بما حدث، بعد نشر معلوماته تلك، ولم يخبرنا بما أقدمت عليه حكومتنا لحو الأمية، ويبدو أننا لسنا بحاجة لإيلاكه لنا، فالمكتوب يقرأ من عنوانه ؟

ويعد ان تجاوز العالم المتقدم والعالم الذي يريد ان يتقدم، ( باستثنائنا طبعاً) محنة أمية القراءة والكتابة، صنفت الأمية من باب آخر، كشف عن عورتنا وأشار الى أن الأمية لم تعد حكرا على الكتابة والقراءة، فكل انسان غير ملم باستخدام الكمبيوتر هو امي بالضرورة.

ولنتخيل في هذه اللحظة، حجم الأمية في بلداننا، مع تغير مفهوم الأمية في القرن الحادي والعشرين، وانطواء علم العارفين بالتعامل مع الكمبيوتر تحت طائلها، وسنكتشف ان ما نستورده ( لا حظوا : نستورده ) من الكمبيوترات، لا يساوي في مجموعها، عشر ما تمتلكه دولة اسكندنافية(1)، وهذا يؤثر على أننا في أمية القراءة والكتابة كنا نعيش في نعيم معرفي، ولكننا في أمية الكمبيوتر فنحن تحت خط الجهل، بالتأكيد.

وفي اللمحة أخرى، يجب أن يقف لها شعر رؤوسنا، اعتبر المواطن العربي، في ذيل مستخدمي الانترنت، بمعنى ان دولة أفريقية تنتشر في اطرافها المجاعة، تسبق مجموعة الدول العربية، في التعاطي مع الانترنت، إذ تقل نسبة القادرين على التواصل مع هذه الشبكة عربيا اقل من 6% لجموع مستخدمي الكمبيوتر في بلداننا، رغم التفاؤل بأنها تزداد يوما، لكنها تظل محصورة في أن استخدامها للانترنت، ما زال يراوح في منطقة اكتشاف هذه الشبكة، وطرالق التعاطي معها، انها ما زلنا مجرد زوار صفراء، نقش عما يسلينا غائبا فيها.

لم يعد الامر حكرا على قلة نشرة للكتب، أو حصولنا على أعلى نسبة أمية في القراءة والكتابة والكمبيوتر بل هو اعظم من ذلك، وأمن إنه قصورنا في إدراك حاجتنا المعرفية، وقصور مؤسساتنا في دفعنا نحو الحلق بالمعرفة.

لقد عجز العقل العربي فعلا عن الوصول الى لحظة مشرفة، فليست الحاجة للكتاب أو الكمبيوتر فقط .. هي التي تؤسس للفجوة بيننا وبين التقدم، بل ان ما رسخ في وعينا من فهم سطحي للمعرفة، هو الذي يلقي بنا في آخر القائمة الحضارية، وعيننا ان نعرفت باننا في ورطة حقيقية، لعلنا نرتجف، ونبدأ التفكير في الخروج من هذا النفق.

